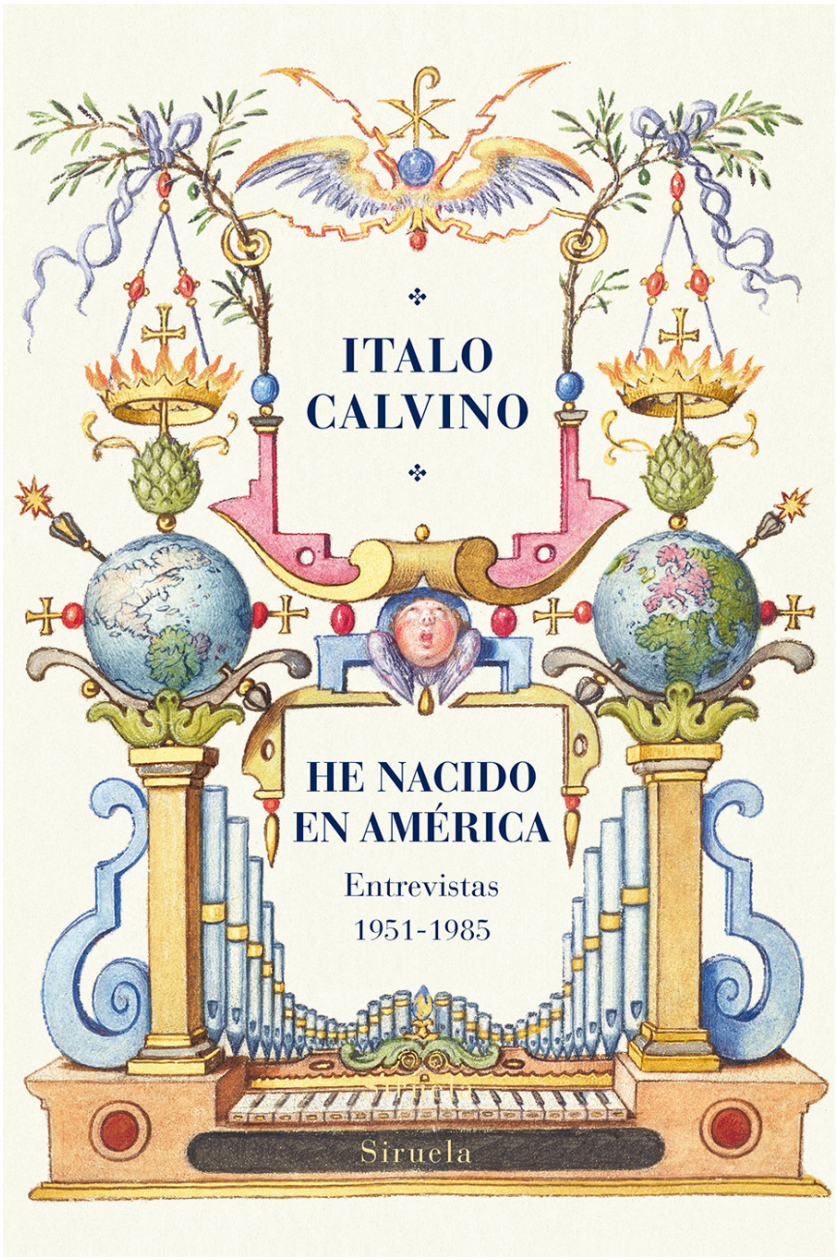
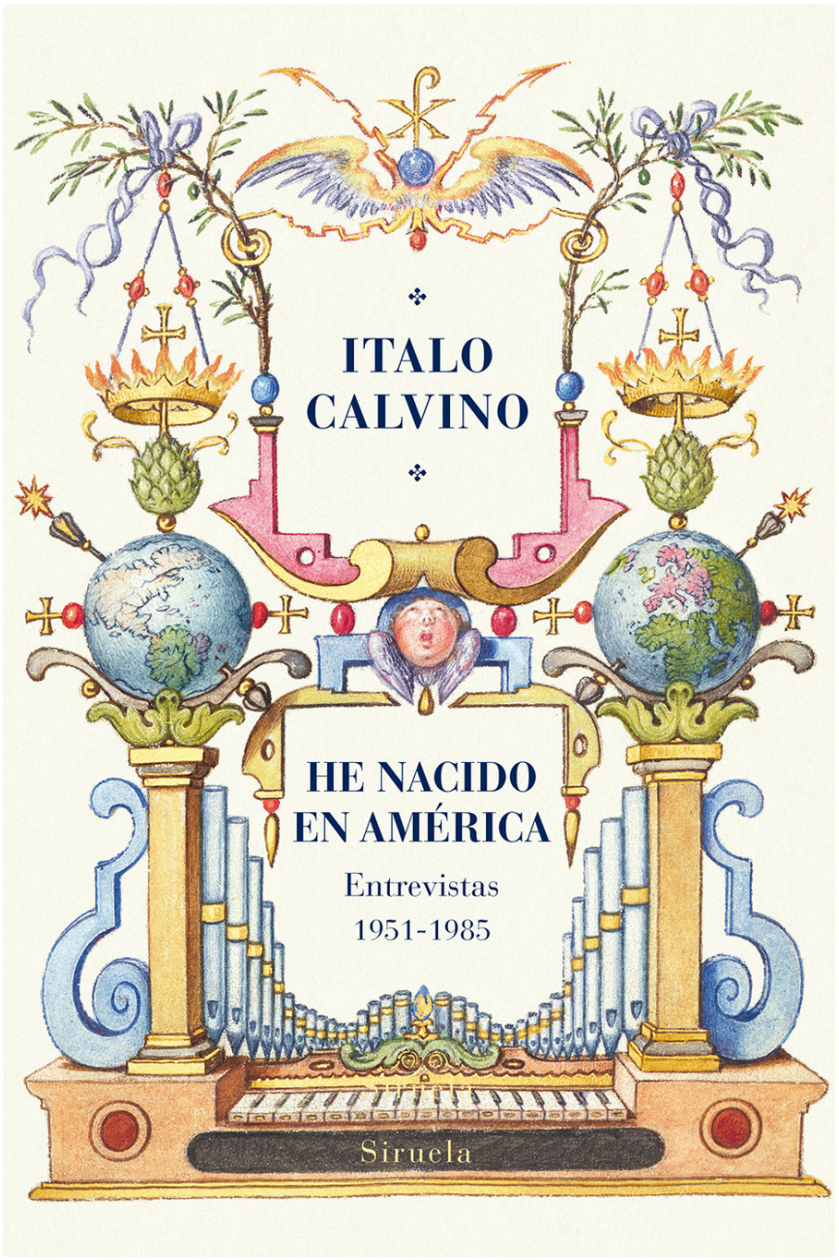

ITALO
CALVINO
HE NACIDO
EN AMÉRICA
Entrevistas
1951-1985
Siruela


ITALO
CALVINO
HE NACIDO
EN AMÉRICA
Entrevistas
1951-1985
Siruela

Italo Calvino

HE NACIDO EN AMÉRICA

Entrevistas
1951-1985

Traducción del italiano de
Dulce María Zúñiga

Siruela

Biblioteca Calvino

Edición en formato digital: enero de 2023

Título original: Sono nato in America… Interviste 1951-1985

En cubierta: ilustración de Model Book of Caligraphy,

Georg Bocskay y Joris Hoefnagel (1561-1596) /

Rawpixel Public Domain

Diseño gráfico: Gloria Gauger

© Herederos de Italo Calvino, 2002

All rights reserved

© De la traducción, Dulce María Zúñiga

© Ediciones Siruela, S. A., 2023

Ediciones Siruela, S. A.

c/ Almagro 25, ppal. dcha.

www.siruela.com

ISBN: 978-84-19553-40-9

Conversión a formato digital: María Belloso

Índice

1 El escritor frente a la realidad

2 Faltan ideas y cultura

3 Autorretrato (1956)

4 Invención fantástica, multiplicidad de lenguajes (1957)

5 La Resistencia me trajo al mundo

6 Literatura y realidad italiana

7 Pavese, Carlo Levi, Robbe-Grillet, Butor, Vittorini…

8 La literatura italiana en los años 50

9 Impresiones de Estados Unidos

10 Coloquio con Carlo Bo

11 En la mitad del siglo

12 Escrutador en el Cottolengo

13 En Las cosmicómicas continúo el discurso de las novelas fantásticas

14 Nunca satisfecho con las definiciones

15 Una imaginación y un lenguaje siderales

16 Venecia, arquetipo y utopía de la ciudad acuática

17 Un libro no es un meteorito

18 Un paisaje ininterrumpido de papel

19 Marcovaldo, del libro a la televisión

20 Fourier y el retorno a la utopía

21 Los cuentos de hadas son insustituibles

22 La ciudad como lugar de la memoria y el deseo

23 Cincuenta y cinco ciudades

24 Quisiera detenerme para poner un poco de orden

25 La ciudad del futuro

26 El escritor y la tradición

27 Situación (1978)

28 Vaguedad de la palabra, exactitud de la escritura

29 Una historia que no termine nunca

30 Solo creo en los movimientos lentos

31 Cada vez tengo más dudas

32 Un catálogo de novelas deseadas

33 En el siglo XVIII me sentiría bien

34 Si una noche de otoño un escritor…

35 La fuerza de la narración

36 Leer novelas

37 El fabulista contemporáneo

38 Escrutador de películas

39 Las edades del hombre

40 Desconfío mucho de la profundidad

41 Escribo porque no servía para el comercio

42 Queneau, una propuesta de sabiduría

43 Mi ciudad es Nueva York

44 El tiempo en la narrativa y en la historia

45 Me gusta experimentar con formas nuevas

46 El silencio tiene razones que la palabra no conoce

47 Frecuentemente parto de una imagen

48 Los cuadernos de ejercicios

49 La literatura italiana me va muy bien

1

El escritor frente a la realidad

[1]

¿En tu opinión, cuáles son las razones por las que los nuevos escritores deben enfrentar la realidad con formas y exigencias nuevas? Me gustaría que te refirieras a tu trabajo y a la obra de los autores que más aprecias.

Has dicho «enfrentar la realidad». Creo que antes de enfrentarla, el problema es encontrarla de alguna manera, entender realmente dónde está y en qué consiste. La literatura testimonial, de confesión individual, que tú, Bo, defiendes a capa y espada, asignaba al escritor una zona bien delimitada para explorar la conciencia, una obligación de profundizar en los motivos personales, pero manteniéndose al margen de los estímulos externos. El balance de este tipo de literatura tiende inevitablemente a la quiebra, aunque en su tiempo haya tenido su propia lógica interna y su justificación histórica. Al final, en cierta medida, fueron más los aspectos vedados que los que podían conservarse para su beneficio. Pienso que esa sensación es similar a vestir un traje ceñido que llega a asfixiar, por ese motivo durante la posguerra, algunos escritores italianos debieron buscar nuevas formas de expresión. Sus exigencias morales, sus interrogaciones, su necesidad de comunicación y de imágenes fantásticas no entraban en el círculo mágico de aquella esquiva y absorta literatura intimista. Eran exigencias y cuestionamientos no solo personales, sino de millones de personas que se preguntaban cada vez más ansiosamente: ¿qué es esta tierra?, cómo es este tiempo que debemos vivir?, ¿qué relación podemos establecer con el mundo en esta coyuntura amenazante que nos aguarda? Era natural que los jóvenes eligiéramos a nuestros maestros entre aquellos que parecían tener las respuestas a nuestras interrogantes. Pavese y Vittorini, escritores

tan diferentes entre sí, tanto por su formación como por su temperamento, pudieron tener un denominador común en su presencia histórica, con lo que lograron estremecer, desbloquear eso que nuestra generación encontró en ellos. Creo que la suma de sus propuestas y los fermentos que movió cada uno con sus acciones son más impactantes que algunas de sus obras particulares. No eran suficientes ciertas lecturas para dar cuerpo a las posibilidades poéticas que se estaban gestando en los ánimos y en el aire de aquellos años, fue necesario un encuentro repentino con la vida, ineludible, que devastara aquella Italia de cartón en la que ya no era posible reconocerse, para que descubriéramos otra, más cruda y dolorosa, pero más nuestra y antigua.

Ese ha sido el camino que nos trajo hasta aquí, y creo que está en consonancia con una necesidad de la historia literaria italiana. Nuestra literatura requería un nuevo contacto con los tiempos y los países. Su historia, como la historia de la nación italiana, ha carecido de un itinerario análogo al de las grandes literaturas actuales. El tema dominante en las notas literarias de Antonio Gramsci es la falta de una literatura nacional-popular, y me parece relevante no únicamente como historia de la cultura, sino como toma de conciencia de un límite poético que debemos considerar en nuestra búsqueda expresiva. En el siglo XIX, la estatura solitaria e inalcanzable de algunas obras maestras italianas no bastaba para formar una plataforma sólida como las que se consolidaron en las letras inglesas, francesas y rusas gracias a la novela burguesa. Debimos emprender un largo desvío para descubrir la lección moderna de nuestra tradición.

¿En tu opinión, en este sentido, cuáles serían los posibles desarrollos que se abren en la narrativa italiana?

Es difícil hacer conjeturas. ¿Será posible escribir nuevamente grandes novelas, en las que diversas ciudades, generaciones, pasiones e intelectos se muevan en una iluminación poética unitaria? Creo que es un objetivo muy difícil de alcanzar por el momento. Pienso que debemos hacer una indagación moral profunda de nuestra relación con la realidad, algo que vincule nuestra escritura con el rigor incuestionable de la verdad, con una

necesidad impostergable. De nuevo, es cierto que nuestra conciencia no puede escapar a los pensamientos que nos asedian estrechamente: guerra, hambre, vigilancia. No van a desaparecer de nuestras páginas hasta que desaparezcan de la faz de la tierra.

[1] La primera respuesta fue incluida en el volumen El escritor frente a la realidad. Encuesta sobre el neorrealismo, editado por Carlo Bo, Cuadernos de la Radio, XIII, Eri, Turín, 1951, pp. 47-49. La segunda respuesta (y su respectiva pregunta) fue encontrada en un manuscrito conservado en el archivo personal de IC.

2

Faltan ideas y cultura

[2]

¿Crees que existe, en la posguerra, una nueva narrativa italiana?

La narrativa italiana es nueva, porque antes no existía y ahora sí. Lo es porque tiene la conciencia de existir y porque es aceptada y «usada» como tal. Antes había narradores aislados, se encontraban en los márgenes del cuadro general de las letras italianas (Svevo, el primer Moravia), o bien como parte de grupos y generaciones (Vittorini y los «florentinos»). De alguna forma siempre estaban en «oposición» con respecto al clima literario de su tiempo, en busca de algo «diferente». Ahora sucede lo contrario, la narrativa impone el tono y los narradores forman una especie de marea continua que va subiendo. Es natural, porque un sistema democrático tiene como una de sus necesidades esenciales cuidarse a sí mismo, analizar su sociedad.

En este sentido la narrativa es una «institución» irreemplazable (en otra época hubiera dicho «la novela», pero ahora es mejor usar un término más amplio). Hacer un discurso general sobre la «literatura italiana» es difícil en este momento, en cambio ya es posible construir un discurso particular sobre la «narrativa italiana». Es imposible que de semejante discurso no resalte una cosa: los temas más importantes de esta narrativa, que antes no existía, acumulan sucesos anteriores, característicos de cuando «no existía». Nos remiten a escritores que dotaban de un nuevo sentido al último periodo del fascismo (Moravia, Vittorini, Pavese, etc.) y antes de esto (Jahier, Palazzeschi, Svevo, por citar nombres muy anteriores), y que ahora significan más porque la nueva situación literaria y social italiana los pone en primer plano. (Esto corresponde bastante bien a la historia de las ideas filosóficas y políticas: las que hoy

circulan en Italia provienen en su mayoría del fundamento que forjó el antifascismo de la posguerra). La sensación que se tiene en la posguerra es una especie de pugna difícil y abierta, de contrapeso. Los hechos siguen siendo mucho más fuertes e importantes que los libros que deberían haberse escrito para representarlos y acompañarlos (hablo de sucesos de gran resonancia moral, como la Resistencia o los cambios de conciencia manifiestos en amplios estratos populares). Por eso es difícil hacer un balance entre tantos libros y autores nuevos, aun cuando todos sean útiles. Es más fácil intentar definir la importancia de los narradores nuevos más leídos, más relacionados con las generaciones precedentes, como la de Bassani, que evoca una atmósfera y una sensibilidad que podemos llamar «hermética», con imágenes y códigos morales nuevos; o Cassola, que lleva el filón del realismo minucioso florentino a sus últimas consecuencias, escribiendo crónicas que aluden al periodo hermético, con resultados de gran concentración y fuerza. Es menos sencillo definir a autores que apenas se inician y aún están desprotegidos (como Rea, quien se ha propuesto el proyecto de escribir una «comedia humana» detallada y exhaustiva, basándose en fuentes regionales, que poco a poco pretenden superar los regionalismos y lirismos locales, por ejemplo).

Para concluir, se puede afirmar que es innegable la existencia de una narrativa italiana, pero que esta responde a exigencias no solo literarias sino también históricas. Le hacen falta estructuras robustas, es decir, ideas y cultura, no basta con inspiración y buen oído. Después de la decadencia de la «civilización de las letras», se requiere una civilización de inteligencia e ideas que proporcione cimiento a la poesía. Falta igualmente una crítica histórica sistemática que no solo esté bien escrita. Y a los relatos, les hace falta incluir costumbres, instituciones, sentimientos. Más novelas con argumentos regionales y sociales serían útiles para la descripción, interpretación o razonamiento de alguna región particular o de un problema específico —a la manera de Carlo Levi, por tomar el ejemplo más notable—. Se requieren menos autobiografías líricas y más memorias culturales. ¿Estamos fuera de la narrativa? La gran narrativa del siglo XIX tenía trasfondos de este tipo.

[2] «Hacen falta huesos fuertes», La fiera letteraria, IX, 29, 18 de julio de 1954, p. 3 (texto idéntico al de un mecanuscrito conservado entre los papeles de IC). Respuesta a la primera de siete preguntas de la encuesta de Ferdinando Virdia: «¿Existe una nueva narrativa?».

3

Autorretrato (1956)

Datos biográficos.

Nací el 15 de octubre de 1923 en Santiago de las Vegas, un pueblo cerca de La Habana. Mi padre era originario de San Remo, en Liguria, Italia. Agrónomo de profesión, dirigía en Cuba una estación experimental de cultivo de caña de azúcar. Mi madre, nacida en Cerdeña, botánica de profesión, era su asistente. Lamentablemente no recuerdo nada de Cuba, porque en 1925 la familia ya estaba de regreso en San Remo. Mi padre era director de una estación experimental de floricultura. De mi nacimiento en ultramar solo conservo un acta de nacimiento difícil de transcribir, un bagaje de memorias familiares y el nombre de pila inspirado en la pietas que los migrantes sienten hacia su tierra, y que en Liguria suena muy herrumbroso y carducciano. Viví con mis padres en San Remo hasta los veinte años, en un jardín de plantas raras y exóticas, además de los bosques a donde iba con mi padre, viejo cazador infatigable.[3] Cuando alcancé la edad para ir a la universidad, me inscribí en la facultad de agronomía, siguiendo la tradición familiar, aunque sin vocación, pues ya desde esos años pensaba en la literatura. Entre tanto, ocurrió la invasión alemana y yo, siguiendo una vieja convicción, combatí con los partisanos garibaldinos, en los mismos bosques que conocí desde niño con mi padre. Después de la Liberación me inscribí en Letras en la Universidad de Turín. En 1947, con demasiada prisa, obtuve el diploma con una tesis sobre Joseph Conrad. Mi inserción en la vida literaria se realizó hacia finales de 1945, en el ambiente de Il Politecnico de Vittorini, donde se publicó uno de mis primeros relatos. Mi primer cuento fue leído por Pavese, quien lo recomendó para publicarlo en la revista Aretusa de Muscetta.[4] Pavese y sus enseñanzas fueron fundamentales en mi formación de escritor, tuvimos una relación muy cercana los últimos años de su vida.

Desde 1945 vivo en Turín, gravitando en torno a la editorial Einaudi, donde empecé a trabajar vendiendo libros en abonos y en cuyo departamento editorial sigo laborando hoy en día. En estos diez años he escrito una pequeña parte de todo lo que me gustaría escribir y solo he publicado, en los cuatro volúmenes que han aparecido, una reducida parte de lo que he escrito.

¿Qué crítico le ha sido más favorable? ¿Quién el más adverso?

Podría decir que desde el inicio todos han sido incluso demasiado favorables con mis libros. Desde los críticos más notables (me encanta nombrar a De Robertis, quien me ha seguido desde mi primer libro hasta hoy; Cecchi, por su texto sobre El vizconde demediado, además de Bo, Bocelli, Pampaloni, Falqui, e incluso el pobre Cajumi, quien fue mi primer recensor), y así hasta los jóvenes de mi generación. Los escasos críticos desfavorables son los que más me intrigan, y son aquellos de quienes espero algo más: no he recibido hasta ahora una crítica negativa seria y profunda, que me enseñe algo útil. Cuando apareció El sendero de los nidos de araña, Enzo Giachino publicó un artículo absolutamente demoledor, espeluznante, muy divertido… Es uno de los más bellos artículos que se hayan escrito sobre mis libros, uno de los pocos que releo con gusto de vez en cuando, pero no me fue útil para nada, porque solo se refería a aspectos externos del libro, que yo mismo hubiera detectado y corregido.[5]

¿Puede hacer una síntesis de a qué canon estético se adhiere?

Expuse mis ideas generales sobre la literatura en una conferencia en febrero pasado «Il midollo del leone». Fue publicada recientemente en una revista.[6] Por ahora no voy a agregar nada. Quiero dejar claro que no estoy convencido de haber logrado todo lo que predico. Escribo como me es dado hacerlo, paso a paso.

¿De qué ambiente, de qué personajes y situaciones prefiere extraer sus

temas?

Aún no lo entiendo bien y es tal vez esta la razón de mi frecuente cambio de registro. En casi todos mis mejores textos el escenario es la Riviera y por eso están ligados a un mundo infantil o adolescente. Desde el punto de vista de la fidelidad a los propios temas, el hecho de haberme alejado del mundo de mi infancia y de mis antepasados me privó de un suelo permanente, pero, por otro lado, es imposible narrar cuando aún estamos dentro. Hace mucho tiempo que estoy buscando escribir sobre Turín, que por muchas razones es la ciudad que elegí, pero no he logrado hacerlo: tal vez sea necesario alejarme para conseguirlo. En lo que concierne a las clases sociales, no puedo afirmar que soy el escritor de una o de otra. Cuando escribí sobre los partisanos tuve la certeza de hacerlo bien, entendí mucho sobre ellos y, gracias a eso, he metido la nariz en múltiples estratos sociales, inclusive en los marginales; sin embargo, aún no tengo contacto con los obreros, que me interesan tanto. Una cosa es interesarse por algo y otra es saber representarlo.[7] No significa que me haya desanimado: aprenderé tarde o temprano. No tengo muchas raíces en la burguesía, mi clase social, ya que nací en una familia anticonformista de científicos contrarios a las costumbres y tradiciones. Debo decir que la burguesía no me interesa ni siquiera para polemizar. He hecho estas reflexiones para responder a su pregunta, no porque inquieten mis sueños. Las historias que siempre me ha interesado contar son aquellas que relatan la búsqueda de una humanidad plena y de su integración, que puede alcanzarse superando pruebas prácticas y morales, más allá de las enajenaciones y desequilibrios impuestos al hombre contemporáneo. Creo que en ese sentido hay que buscar la unidad poética de mi obra.

¿Qué narrador italiano contemporáneo prefiere? ¿Y cuál de los más jóvenes le interesa más?

Creo que Pavese es el escritor italiano más importante, complejo y denso de nuestro tiempo. No existe problemática que no haya abordado, como literato y como escritor. También la línea discursiva iniciada por Vittorini tuvo mucha influencia en mi formación. Digo iniciada porque hoy nos da la impresión de ser un

discurso dejado a medias, que esperamos que se retome. Después, una vez rebasada la fase del interés predominante por los nuevos experimentos de lenguaje, me acerqué a Moravia. Es el único escritor italiano al que podría llamar «institucional», periódicamente publica obras que son una suerte de definiciones morales de nuestro tiempo, ligadas a las costumbres, o a movimientos sociales y orientaciones generales de las ideas. Mi inclinación por Stendhal me llevó a acercarme a Tobino, aunque no puedo perdonarle su costumbre de vanagloriarse de ser provinciano, y toscano, además. Tengo una particular predilección y amistad por Carlo Levi, sobre todo por su postura antirromántica y porque su narrativa de «no ficción» es la más seria en el ámbito de la literatura social, ajena a las simplificaciones. Sin embargo, no estoy de acuerdo con su afirmación de que este discurso debe sustituir a la novela, que a mi juicio «sirve» para otras cosas.

Veamos a los más jóvenes. Cassola y Bassani, en una somera revisión de relatos de autores nacidos en torno a 1915, encontraron particulares e interesantes rasgos de desacuerdo con la conciencia italiana burguesa. A Cassola le reprocho reacciones de cierta superficialidad en lo relativo a las relaciones humanas, y a Bassani un fondo de crepuscularismo preciosista. De entre nosotros, los más jóvenes, que comenzamos a trabajar en un módulo de relato tough, agitado y plebeyo, quien ha llegado más lejos es Rea. También está Pasolini, poeta y literato, uno de los primeros de la generación. Escribió una novela cuya «poética» me ocasionó ciertas reservas, aunque a medida que reflexiono más en torno a él, lo siento más sólido y consolidado.[8]

¿A quién de los narradores extranjeros contemporáneos prefiere?

Hace aproximadamente un año escribí sobre lo que significó Hemingway para mí al inicio de mi carrera como escritor.[9] A partir de que Hemingway ya no me fue suficiente, no puedo decir que haya habido otro que haya tomado su lugar.[10] Hace cinco o seis años que estoy devorando a Thomas Mann, y cada vez estoy más encantado con la riqueza de su mundo. Aunque pienso que ahora es necesario escribir de otra manera. En cambio, mi relación con los escritores del pasado es más libre, me dejo llevar por entusiasmos

sin reservas. Entre los siglos XVIII y XIX hay una multitud de maestros y amigos que visito asiduamente.

¿Cómo fueron recibidos sus libros en el extranjero?

Es muy pronto para saberlo. El vizconde demediado sale ahora en Francia y muy pronto en Alemania. El sendero de los nidos de araña se publicará en Inglaterra en primavera y seis meses después saldrá Por último, el cuervo.

¿En qué obra está trabajando?

No digo ni jota, porque del plato a la boca…

¿Cree que los hombres de letras deben participar en la vida política? ¿De qué forma? ¿A qué tendencia política pertenece?

Creo que todos deben participar. Los escritores, en tanto que seres humanos. Creo que la conciencia civil y moral debe influir en el ser humano antes que en el autor. Es un camino largo, pero no hay otro. Creo también que el autor debe manejar un discurso no exento de implicaciones políticas. Fiel a estos principios, he pertenecido durante casi doce años al Partido Comunista. Mi conciencia de comunista y mi conciencia de escritor no han entrado en las desgarradoras contradicciones que han devorado a muchos de mis amigos y les han obligado a optar solo por una. Es negativo todo lo que nos exige renunciar a una parte de nosotros mismos. Participo de forma distinta en literatura y en política, conforme con mis habilidades particulares, pero ambas me interesan para urdir un discurso sobre el género humano.

[3] En un perfil autobiográfico inédito (e incompleto) de 1953, encontrado entre sus papeles, IC escribió, como respuesta a una encuesta de la Federación Turinesa del Partido Comunista Italiano: «La personalidad de mis padres tuvo gran influencia en mi educación política y moral. Mi padre era el clásico representante de la vieja generación radical social demócrata ligur (nació en 1875), de la generación de Orazio Raimondo y Giovanni Cànepa, además de la experiencia mexicana que le llevó a sopesar el fascismo en comparación con los contradictorios movimientos revolucionarios de aquel país. Mi madre era científica y colaboradora de mi padre, se había nutrido con los ideales laicos, humanitarios y pacifistas. Ella siempre fue, a diferencia de mi padre, una rigurosa y valiente antifascista. El aspecto más llamativo del anticonformismo de mis padres era su ostentoso e irreductible anticlericalismo. Desde mi infancia, en la escuela, aprendí lo que significa tener una idea diferente de los demás, y por ende soportar sospechas, discriminaciones y burlas por parte de los superiores y los compañeros, por no seguir las pautas oficiales. Todos me apuntaban con el dedo porque no iba a misa, no recibía la confirmación como mis compañeros, no frecuentaba el catecismo. En los documentos públicos civiles donde preguntaban por la religión, mis padres escribieron: «Ninguna». Otra de las ideas que me inculcaron mis padres desde pequeño fue la aversión por la monarquía y fomentaron en mí la conciencia de pertenecer a una familia de antigua tradición republicana y mazziniana».

[4] Esta primera parte de la entrevista será difundida por Italo Calvino con variantes en el perfil autobiográfico de Ritratti su misura di scrittori italiani, edición de Elio Filippo Accrocca, Sodalizio del libro, Venecia, 1960, pp. 110-111.

[5] «Il primo della classe», entrevista de Enzo Giachino, Mondo nuovo, 20 de noviembre de 1947, p. 3; después en Andrea Dini, Il Premio Nazionale «Riccione» 1947 e Italo Calvino, Società Editrice Il Ponte Vecchio, Cesena, 2007, pp. 324-326.

[6] Apareció en Paragone Letteratura, VI, 66, junio de 1955, pp. 17-31; incluida en Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società, Einaudi, Turín, 1980, y en Saggi, Mondadori, Milán, 1995, pp. 2-27.

[7] En el manuscrito siguen estas dos frases: «Con las mujeres, por ejemplo, me sucede lo mismo. ¡De las mujeres puedo decir muy poco!».

[8] Ragazzi di vita, Garzanti, Milán, 1955.

[9] «Hemingway e noi», Il Contemporaneo, I, 33, 13 de noviembre de 1954, p. 3; incluido después en Saggi, pp. 1312-13.

[10] En el manuscrito sigue esta frase: «Tal vez porque si hubiera un escritor contemporáneo que me satisficiera por completo, habría perdido el estímulo para ser escritor yo mismo».

4

Invención fantástica,

multiplicidad de lenguajes (1957)

[11]

Hay una idea según la cual la realidad moderna constituye un contragolpe en la esfera del arte, y puebla a la poesía de idealidad mágica, de símbolos oscuros y sin forma, enmarcados en un misticismo de indagación, tanto en el mundo sensitivo como en el fondo de la memoria, en los signos abstractos de un mundo más alto y desconocido. ¿Qué validez le concede a esta tesis? ¿Le parece que se ha agotado el estado de ánimo que favorece lo propio de la fábula y tiende a rebasar el límite de lo sensible y lo racional? ¿O bien cree que permanece vivo, aunque con formas diferentes, incluso en la literatura realista, y está destinado a seguir siendo el rasgo más representativo de nuestro tiempo?

La literatura popular, fantástica, alegórica o lírica no está necesariamente ligada a misticismos o a la búsqueda de mundos ignotos. Diría que habitualmente es lo contrario. E incluso cuando se tiene esa convicción, cuando la poesía es verdadera, los símbolos ya no son oscuros y confusos, se vuelven imágenes concretas, racionales, ligadas a la vida, similares a las del realismo, materializadas en detalles minuciosos, con referencias vitales extraídas de la experiencia.[12]

De la misma manera se puede decir que el verdadero sentido de la literatura más fiel a la representación objetiva de la realidad conlleva un sentido de total vacuidad. El gran escritor realista es aquel que, después de haber acumulado detalles minuciosos y edificado un cuadro de perfecta verosimilitud, nos da un palo en los nudillos y nos muestra que debajo de todo eso está el vacío, que todo lo sucedido carece de significado. Lo más terrible en esa gran

novela que es La educación sentimental consiste en lo siguiente: durante centenares de páginas vemos discurrir la actuación particular de los personajes y la vida pública de Francia, hasta un momento en que sentimos que todo se deshace en cenizas y desaparece entre los dedos. Sucede algo similar en Tolstói, el mayor autor realista que haya existido. En Guerra y paz, el libro más plenamente realista que se haya escrito, ¿qué es lo que en verdad nos da esa sensación de inmensidad sino el paso del parloteo de un salón principesco a las voces quebradas de soldados en un campamento? Como si esas palabras nos llegaran a través del espacio, desde otro planeta, como un zumbido de abejas en una colmena vacía. Creo que quien extrema su fidelidad hacia lo real alcanza una tensión incluso metafísica.

En cambio, hay quien escribe porque le importan y cree en las cosas del mundo, se obstina en explicar la vida, y debe batirse en una guerra por una razón real, dar una gran batalla, sin abstracciones, sin superficialidad optimista, como Swift o Voltaire. O bien hay otros cuyo acto de creación es una advertencia acerca de una amenaza en contra de nuestra razón, como Gógol, Kafka o Picasso. Estos son recursos y medios de invención fantástica, simplificaciones y organizaciones violentas y paradójicas de los datos de la realidad. No por nada la poesía popular ha sido siempre fantástica: las grandes explicaciones del mundo aparecen en forma de fábulas o utopías.

Podríamos decir que quien acepta el mundo como es será un escritor naturalista; quien no lo acepta, y hace lo posible por explicárselo y cambiarlo, será un escritor de fábulas.

Tolstói es piadoso ante todo; Voltaire, Brecht y Picasso son despiadados.

Esta bipartición, aunque eficaz, me parece demasiado rígida: me vienen a la mente multitud de nombres que no sabría dónde situar: por ejemplo, ¿Stendhal, Conrad, Hemingway?

Me esperaba una objeción de este tipo. Todos los razonamientos basados en una paradoja se pueden derrumbar en un abrir y cerrar

de ojos, pero no por esto debemos dejar de hacerlos: para entender las cosas es necesario golpearse la cabeza contra ellas. Casualmente, acaba usted de mencionar a tres de mis autores favoritos. El sentido incomparable que tienen Stendhal, Conrad y Hemingway acerca del individuo en medio del todo, del individuo en medio de la historia, del trabajo, del amor, de la sociedad en movimiento, de los compromisos humanos y de la muerte. Delinean límpidamente destinos determinados por la voluntad, derrotas viriles, ambiciones y golpes, es como si estuvieran presenciando el sabor amargo de la experiencia de la vida, dispuestos a violentarla para relatar una historia que tenga sentido (como cualquier ser humano vivo debe violentar la vida, para vivirla y hacer que cobre sentido). Es tal vez el mejor modo de escribir, ese que tiene lo mejor de las dos maneras antes mencionadas: la impiedad de los piadosos y la piedad de los despiadados.

Sin embargo, la contraposición de las dos maneras de entender la literatura está viva, me parece, incluso en su obra. Es el motor de las dos novelas sobre las que más hemos deliberado en los últimos tiempos, me refiero al Vizconde demediado y al Barón rampante. Con respecto a la primera, Emilio Cecchi, después de mencionar que hay una carga realista de la que surge el aliento fantástico, escribió lo siguiente: «Distanciándose de intereses políticos y sociales cercanos e imperiosos, y desarrollando temas de libre fantasía, el arte del Vizconde se reorienta a las tradiciones con un resultado fecundo». En cuanto al Barón, el mismo crítico florentino resalta directamente la cuestión de la convivencia de dos ánimas y dos «poéticas» diversas en su obra: «A una de ellas debemos las fantasiosas y poco estetizantes invenciones de El barón rampante y de El vizconde demediado. En la otra, se han producido novelas y relatos como El sendero de los nidos de araña, Por último, el cuervo y La entrada en guerra, que ciertamente figuran entre los productos más significativos de nuestra literatura neorrealista, llamada "comprometida"». ¿Cuál es su opinión sobre estos y otros dictámenes de la crítica sobre su obra?

Creo que en mi obra se pueden encontrar no dos, sino múltiples espíritus y poéticas. El vizconde demediado y El barón rampante son relatos fantásticos, pero con diferente escala de fantasía. En

cada uno de estos libros, en especial en El Barón, entre un capítulo y el siguiente, es posible encontrar diferencias en el interior de esta misma escala (esto es un defecto grave). En El sendero de los nidos de araña el enfoque de la realidad es diferente del utilizado en Por último, el cuervo y más distinto aún el empleado en La entrada en guerra.[13] Lo mismo se puede decir de otros relatos publicados de manera dispersa. Mi más reciente novela, La especulación inmobiliaria, desarrolla un filón de la narrativa reflexiva, ensayística, aparentemente muy alejado de la escritura objetiva y ágil de mis libros más conocidos. Vivimos en una civilización literaria basada en la multiplicidad de lenguajes y, sobre todo, en la conciencia de esa multiplicidad. Feliz aquel que tiene una sola manera de expresarse y se siente seguro y satisfecho con eso. Feliz también Picasso, que adopta simultáneamente los lenguajes más diversos, siguiendo el impulso de su libertad, y a pesar de todo sigue siendo Picasso.[14] Si se quiere confrontar mis modos de escribir, se puede observar que a veces mi imaginación trabaja de manera mecánica, geométrica y cerrada para construir un relato realista o fantástico. Otras veces, en cambio, lo hace de forma abierta, acomodando libremente los datos (realistas o fantásticos), configurándolos mediante esquemas narrativos que espontáneamente encuentran su armonía, como formas naturales. Sería necesario que lograra trabajar más en este segundo sentido —el más «realista»— ya que el primero es el más «racionalista».

Nuestro semanario ha llevado a cabo una encuesta entre los editores italianos más importantes, con el fin de indagar las razones de la crisis del libro. Nos gustaría tener igualmente la opinión de los escritores sobre el mismo asunto. En particular, ¿podría decir en qué medida cree que la crisis de la novela se relaciona con la crisis editorial?

¿Crisis del libro? No me he dado cuenta de esa crisis. No de mis libros, desde luego. Ni de mi editorial.

[11] «Encuentro con Calvino», entrevista de Giuseppe Mazzaglia, El Punto della Settimana, II, 46, 16, de noviembre de 1957, p. 13. El segundo párrafo, sobre Flaubert y Tolstói, coincide casi literalmente

con un fragmento (§ 5) de la conferencia «Natura e storia nel romanzo», leída por primera vez en San Remo, el 24 de marzo de 1958, y después incluida en Una pietra sopra.

En una carta del 5 de noviembre de 1957, que acompañaba el texto de las respuestas, IC escribió a Mazzaglia, entre otras cosas: «Anulé la tercera pregunta que me hizo, aquella que se refería a por qué "las fábulas son verdaderas". Ya había sido contestada en las respuestas anteriores y no podía agregar nada a lo escrito en mi prefacio en el tomo de las fábulas».

[12] El año siguiente, al responder la quinta de las «9 preguntas sobre la novela ¿Qué piensa del realismo socialista en la narrativa?», IC expresa conceptos más radicales: «La literatura revolucionaria siempre ha sido fantástica, satírica y utópica. El "realismo" por lo general conlleva un fondo de desconfianza en la historia, de propensión al pasado, quizá noblemente reaccionaria y conservadora, en el sentido más positivo de la palabra. ¿Habrá algún día un realismo revolucionario? Hasta ahora no tenemos ejemplos suficientemente persuasivos. El realismo socialista de la Unión Soviética nació mal, sobre todo porque tuvo como padre putativo a un escritor decadente y mistificador como Gorki». («9 domande sul romanzo», Nuovi Argomenti, 38-39, mayo-agosto de 1959, pp. 6-12; incluido en Saggi, pp. 1521-29, y en Mondo scritto e mondo non scritto, epílogo de Mario Barenghi, Oscar Mondadori, Milán, 2002, pp. 26-35. [Hay tradución al castellano, Mundo escrito y mundo no escrito, Madrid, Siruela, 1983.])

[13] Una nota manuscrita de las respuestas, conservada entre los papeles de IC, coincide solo en parte con el texto publicado, comienza con estas palabras: «No entraré en las discusiones frecuentes acerca de las dos direcciones de mi trabajo —la realista y la fantástica—. Me limitaré a agregar que son más de dos, que he utilizado varias formas de fábula y de fantasía, y varias maneras realistas y neorrealistas. Y usaré algunas más, para enloquecer a los críticos».

[14] En el manuscrito de las respuestas se lee: «[…] mi gran punto de referencia es Picasso quien, frente a la realidad multiforme de nuestro tiempo no cesa de ensayar nuevos medios para agredirla o imitarla de todas las formas, para exaltarla y abofetearla sin dejar

de ser él mismo. Tal vez la unidad de mi trabajo se entenderá mucho después o, quién sabe, podría suceder que no se entienda nunca y que todo mi trabajo permanezca como un montón de fragmentos desordenados que, si tienen algún valor, es el de cada uno en sí mismo, por separado».

5

La Resistencia me trajo al mundo

15

¿Qué dirección puede considerarse adecuada para la narrativa joven que ha surgido en esta posguerra?

Un rasgo común a casi toda la narrativa publicada en la posguerra es que se funda en el testimonio. En este periodo, el primer acto de todo nuevo escritor es convertirse en testigo: narrar su experiencia en la guerra, la situación social de su país, o inclusive describir los rituales de la burguesía. Esta literatura testimonial (a menudo de testimonio amargo, denunciante) parece inagotable: en estos tiempos, podría considerarse una función permanente de la literatura. Con frecuencia los autores solo escribirán un libro, quizá un solo libro muy valioso, como parte de la verdad humana universal. Algunas figuras empiezan a delinearse desde ese punto: hay quienes proyectan llevar a cabo una indagación personal, y así lo harán. Otros en cambio sentirán la necesidad básica de dar testimonio de la amarga realidad, y eso los impulsará a seguir narrando, a seguir escribiendo.

¿Cuál es la influencia de la literatura extranjera en los jóvenes escritores? ¿Es pertinente comparar la narrativa americana con la porción de la literatura italiana considerada «realista»?

Para nosotros, educados durante la guerra o inmediatamente después, la literatura americana tiene un valor pedagógico. Hoy el clima realista circula por todas partes, al igual que circulan por doquier las diversas experiencias literarias. Por otra parte, en Italia los escritores siempre han sido orientados a considerar culturalmente la narrativa en un plano internacional: Manzoni

miraba a Walter Scott; Verga, a Zola.

¿Le parece que la Resistencia ha representado un punto a favor de la narrativa escrita por los jóvenes? ¿Por qué?

En mi caso, la Resistencia me trajo al mundo, incluso como autor. Todo lo que escribo y pienso parte de mi experiencia. Solo las revoluciones, los grandes movimientos renovadores ponen la conciencia en movimiento y así se propicia el derecho de expresión. Cuando se detiene el movimiento, sigue un estancamiento, una restauración, y surgen los periodos leopardianos o stendhalianos, quizá como el que estamos viviendo.

¿Cree que sea verdad la afirmación de que una buena parte de nuestra joven narrativa está ligada aún a esquemas formales de un provincialismo ya rebasado?

Aún existe cierta fragilidad en el sentido de lo imbricado de las relaciones. Muchos hacen narrativa regionalista meridional, pero no se puede hablar del Sur si no se analizan las relaciones que existen con el Norte, con el mundo industrializado. De ningún ambiente se puede hablar sin tener en consideración las relaciones y contradicciones con el total de sistemas.

¿Quiénes de los jóvenes narradores actuales le parecen implicados más profundamente, ya sea por el empeño de sus libros en las nuevas realidades humanas y sociales, o bien, por su cuidadosa estructuración del lenguaje narrativo?

Es demasiado pronto para decirlo. Se podría trazar un cuadro preciso de los escritores que venían trabajando hace veinte o veinticinco años (los nacidos alrededor de 1910). También del grupo de quienes nacieron en torno a 1915, y que ya escribían antes de la guerra. Dentro de una década se podrá hablar más de los casos más recientes, pero poco a poco.

[15] Respuestas escritas a las preguntas de Enzo Maizza para el debate sobre «La narrativa joven», en La Discusione, V, 210, 29 de diciembre de 1957, pp. 8-9.

6

Literatura y realidad italiana

16

Para empezar, la pregunta tradicional: ¿está trabajando en algún libro de próxima publicación?

Hacia finales de año saldrá un extenso volumen de relatos en el que se incluye la totalidad de mi primera colección, publicada en 1949, Por último, el cuervo (agotada desde hace tiempo), además de muchos cuentos nuevos. El libro abarcará los mejores relatos breves que he escrito durante los últimos quince años, de 1945 a la fecha.[17]

«¿Ha nacido o está por nacer una literatura italiana que pueda llamarse "moderna"?» A esta pregunta Vittorini respondió: «Ya hubo una tentativa, el neorrealismo, pero sin éxito. Calvino y Rea han ido más allá del neorrealismo: han abierto y delineado una vía propia. Los demás se mantuvieron en los esquemas. La vía justa no es tanto la que encamina en el sentido modernista, una demostración de datos ideológicos, sino la que marca un realismo crítico». Usted, Calvino ¿piensa también que el realismo fue superado?

Actualmente, las líneas de desarrollo de la literatura italiana se configuran de formas muy diferentes a las verificadas entre 1945 y 1950, en el ambiente del «neorrealismo». Ha surgido una literatura que no formula poéticas o programas, una literatura apegada a la realidad italiana problematizada, de forma crítica e interrogativa. Los relatos de Bassani y de Cassola, junto con la poesía de Pavese y algunas cosas de Tobino y otras mías, tienen un clima similar, forman parte de un trabajo de interpretación común del propio tiempo, partiendo de los datos de la experiencia individual. Desde los resultados de la práctica literaria neorrealista surgió otra tendencia, una vena orientada en un sentido picaresco de la vida, desconocido en la literatura italiana, al menos durante algunos

siglos: un sentido picaresco que reúne la narrativa de Rea, Pasolini, algunos de mis relatos y los de varios autores, como Parise. Pero todo el trabajo de estos quince años fue hecho sin esquemas ni etiquetas. Por ejemplo, los relatos marinos de Muerte por agua, de Brignetti, son de las piezas más novedosas de la narrativa reciente, abiertas a nuevos desarrollos. Lamentablemente se habla poco de ellos, tal vez porque no se encuadran en ninguna escuela o clasificación.

Las vicisitudes de Quinto Anfossi, en La especulación inmobiliaria, ¿representan un periodo de transición (que tarde o temprano tocará un puerto), o el desconcierto perpetuo, el desarraigo incurable de ese espécimen bien definido que es el joven intelectual burgués?

Por lo general, me gusta contar historias de gente que logra lo que desea (mis héroes suelen querer cosas paradójicas, hacen apuestas consigo mismos o tienen heroísmos secretos), no historias de fallos o derrotas. Si en La especulación inmobiliaria[18] narré la historia de una derrota (un intelectual obligado a hacer negocios a pesar de sus tendencias naturales) fue para revelar el significado de una época de moral relajada, claramente ligada con la Italia de los años recientes. La manera que encuentra el protagonista para manifestar su oposición a los tiempos que corren consiste en desplegar una rabiosa mímesis del espíritu de los tiempos, aunque su tentativa resulta fallida, pues en este juego ganan siempre los peores y en el fondo era lo que él deseaba.

¿Hay actualmente en Italia una discrepancia entre la crítica y la creación artística?

La crítica más joven tiende a ideologizar demasiado. La literatura joven tiende a pensar muy poco.

¿De qué manera podrán influir los experimentos recientes de viajes interplanetarios en el trabajo de los escritores, dada la importancia

científica y filosófica que revisten?

Cuando leo a Ray Bradbury o a William Tenn, me divierto.[19] Por ahora es solo un juego. La conciencia del ser humano no ha sufrido cambios. Espero que no tarden en llegar.

¿Le parece que está en riesgo el «ideal de la libertad individual» que Pasternak coloca entre las «razones esenciales del hombre actual, al considerar el enorme desarrollo de la tecnología de la información y la propaganda»?

El ideal de la libertad individual está en peligro cada vez que el hombre siente que ha perdido el poder de modificar la historia. Incluso Pasternak cree que lo ha perdido, y ese es el riesgo verdadero. Convengo en que la tecnología moderna de la «cultura de masas» tiene aspectos negativos en las sociedades actuales, pero a mi juicio es positiva en sí misma.

[16] «Sei domande a Italo Calvino», entrevista de Inìsero Cremaschi, Gazzetta del libro, IV, 4 de mayo de 1958, pp. 1-2. Cremaschi había enviado nueve preguntas, IC, el 16 de abril de 1958, confesó haber «extraviado las últimas tres, por lo que me he extendido en las primeras».

[17] El año siguiente, en una respuesta a Dario Puccini y Mario Socrate, IC dijo: «No sé cuál será mi próximo libro. (Y aunque lo supiera, no diría nada mientras no estuviera publicado.) Después de La nube de smog, escrito este verano [1958], y con el cual cierro la colección titulada Relatos, y después de algunos cuentos escritos igualmente en 1958, no he escrito nada de narrativa. Tengo una veintena de ideas de relatos y novelas tanto fantásticos como realistas, pero no sé por cuáles empezaré. No importa qué elegimos escribir, tenemos muchas ideas que permanecen en el tintero. De pronto, llega el momento, encontramos el estado de ánimo que nos ubica en la necesidad escribir, entonces elegimos la idea que nos parece más apta, la que corresponda al estado de ánimo y la desarrollamos. Si la desarrolláramos en otro momento resultaría

algo muy diferente. Y si eligiera escribir en ese momento no aquella historia, sino otra, saldría un relato muy diferente, aunque en el fondo, a causa de una carga interna, habría un verdadero "contenido" equivalente, en caso de haber elegido la primera historia. Hablo de un estado de ánimo general, la manera de sentir el mundo y la anécdota, no tanto de un estado de ánimo privado, intimista o psicológico. O sea, en el poeta y el revolucionario, uno y otro son interdependientes, son unitarios. Me abstengo de mencionar que la idea inicial, la donnée, el tema del relato, carezca de importancia. Al contrario, es tan importante como la raíz de una planta, y puede quedarse sepultado en la memoria durante años sin deteriorarse, puede incluso cargarse de significados y desarrollos innovadores hasta que llegue su momento de ser escrito. Pero lo que hace la carne y la sangre del relato es la carga que se le da en el momento de la escritura. Si escribiera algo ahora, tendría una tendencia hacia el futuro, hacia el indescifrable mañana oculto en el cascarón del hoy, el mañana siempre diferente de lo que imaginamos, siempre peor de lo que confiábamos, aunque también mejor en maneras que no podemos esperar». («Cosa stanno preparando i nostri scrittori?», Italia domani, II, 11, 15 de marzo de 1959, p. 17.)

[18] Primera edición publicada en la revista internacional Botteghe Oscure, XX, 1957, pp. 438-517.

[19] Ray (Raymond Douglas) Bradbury (1920-2012), uno de los más notables y fecundos autores americanos de ciencia ficción. En 1958 ya había publicado algunos de sus libros más famosos, como Crónicas marcianas (1950) y Farenheit 451 (1953). William Tenn (seudónimo de Philip Klass, 1920-2010) fue un autor angloamericano de relatos y novelas de ciencia ficción satírica. Se puede suponer que IC leyó los tres cuentos de Bradbury («Larga lluvia», «El veldt»,«Hora cero») y los dos de Tenn («El doble criminal», «El descubrimiento de Morniel Mathaway»), publicados en Le meraviglie del possibile. Antologia della fantascienza, de Sergio Solmi y Carlo Fruttero, Einaudi, Turín, 1959.

7

Pavese, Carlo Levi, Robbe-Grillet,

Butor, Vittorini…

20

La novela que lo dio a conocer como autor fue El sendero de los nidos de araña, escrita a sus veintitrés años. ¿Cómo nació ese libro? ¿A partir de qué experiencias de vida y cultura?

Después de la guerra, hubo una explosión literaria en Italia. Más que un fenómeno artístico fue un hecho fisiológico, existencial, colectivo. Habíamos vivido la guerra y los más jóvenes, quienes apenas tuvimos tiempo para reunirnos con los partisanos, no nos sentíamos eliminados, vencidos, «quemados», sino vencedores, depositarios exclusivos de algo. Sin embargo, no era sencillo tener optimismo o sentir euforia. Lo que poseíamos era un sentido trágico de la vida, una amarga rabia general y una gran capacidad de desesperación, pero poníamos el acento en la alegría arrogante. Nacieron muchas cosas de ahí, inclusive el germen expresivo de mis primeros relatos y mi primera novela.

¿Cómo fue su transición de la atmósfera neorrealista de sus primeras narraciones a lo que vemos en sus relatos fantásticos, como El vizconde demediado y El barón rampante?

La tensión que nos transmitió la realidad histórica fue cediendo poco a poco. Hace tiempo que navegamos en aguas muertas. Siendo laxos, se puede rescatar la fidelidad a la realidad histórica en aquellos primeros relatos, o la fidelidad a aquella actitud, aquella carga, aquella energía. En las novelas fantásticas intenté mantener viva la actitud, la energía, el espíritu, y esto que me parece lo más

importante.

Uno de los primeros en comentar su obra fue Cesare Pavese. Usted trabajó junto a él en la editorial Einaudi y cuidó la edición de sus libros póstumos. A nueve años de su muerte, ¿considera vigente la lección moral y poética del autor?

Conviví con Pavese de 1946 a 1950, año de su muerte. Él era el primer lector de todo lo que yo escribía. Apenas terminaba un texto, corría para dárselo a leer. Cuando murió pensé que nunca podría volver a escribir sin el punto de apoyo de aquel lector ideal. Antes de su muerte, ignoraba que era un desesperado crónico y que había tenido varias crisis suicidas, algo que sí sabían sus amigos más viejos. Yo lo consideraba un tipo duro, alguien que se había forjado una coraza con toda su desesperación, sus problemas y la serie de manías que eran para él similares a un sistema de defensa; creí que eso lo hacía más fuerte que cualquier otra persona. Así era, de hecho, cuando lo conocí. Esos fueron quizá los mejores años de su vida, los años de su labor creativa más fructífera y madura, de su trabajo crítico y su impecable tarea como editor.

Un día, no sé cómo, me enteré de que escribía un diario. Me sorprendió porque creía que su ideal literario y humano, tan concreto y esquivo, era la antípoda de la preocupación por la propia intimidad, ya que eso significa llevar un diario. De inmediato fui a decírselo: «¿Tienes un diario? ¿Estás loco?». Me respondió: «Si eres escritor debes serlo hasta el fondo, aceptar todas las consecuencias». Luego agregó, como para darme confianza: «Pero no es en absoluto un diario de esos donde se escribe: “Esta noche estoy muy triste”. Es un diario de reflexiones, de ideas; cuando tengo una idea, la escribo ahí». Creo que también dijo: «Como el Zibaldone, de Leopardi». Pero, contrariamente a su afirmación, era un diario como los que no nos gustaban, con las menciones de las noches tristes. Estaba construido con el mismo hierro incandescente de su construcción poética y vital. Para mí, el Pavese vivo es más importante y presente que la figura del Pavese después de su muerte. No hay contradicciones entre ambos: el primero es una rigurosa y trágica profundización del segundo.

Este año, usted descubrió entre los papeles de Pavese la novela inconclusa Fuego grande, de 1946, escrita en parte por él y en parte por Bianca Garufi. ¿Cuál es su primera impresión?

La fuerza poética de Pavese está hecha de reticencia y tensión. En la novela inconclusa falta el ímpetu de la reticencia: se dice y se sufre demasiado. En cambio, hay mucha tensión, una tensión propia de aquellos años y a la que no nos hemos acostumbrado, pues sigue sorprendiéndonos. Por eso es un buen libro. Ojalá hubiera más casos como ese.

¿Cree que en años recientes Turín, la ciudad donde vive, se ha ido vaciando poco a poco de los fermentos morales que la convirtieron en una de las ciudades más interesantes de Italia, intelectual y políticamente?

Estoy en deuda con Turín; es la ciudad italiana donde más se trabaja, donde se desperdicia menos energía, donde uno se dispersa menos.[21] Sin embargo, es cierto que no podemos esperar nada nuevo de Turín como Turín. Porque el fervor creativo de un ambiente es alimentado por los contrastes de fuerzas en movimiento y Turín, monarquía de una sola gran industria, parece haber absorbido toda inquietud y toda iniciativa animosa en un balanceo regular y estático. Hasta hace unos años estaba la presencia de un fuerte movimiento obrero que le daba tensión dramática, de campo de batalla. Tampoco en ese sector suceden ya acciones decisivas, todo debe hacerse en otros lugares. Ahora bien, es absurdo considerar que los asuntos de la cultura y la política deben ser concebidos desde un ángulo municipal.

Carlo Levi es un turinés de manera exacta y plena. Engloba y se apropia de las realidades más distantes partiendo de una actitud moral, histórica, ordenada y receptiva, característica de Turín.

La editorial Einaudi es turinesa de manera exacta y plena, firmemente arraigada a una tradición ideal cuyo centro es Turín. Einaudi funda su vitalidad en el hecho de abarcar la múltiple

realidad italiana e internacional. De ahora en adelante, creo que estar en una ciudad o en otra será igual a vivir en una determinada calle o en una determinada plaza. En lo personal, mi residencia está en Todas Partes.

Usted dejó el Partido Comunista en 1957, luego de las polémicas internas sobre la «desestalinización». ¿El no militar ya en el Partido ha influido en su producción de escritor? ¿Se ha sentido más libre en su trabajo?

No, era libre antes y soy libre ahora. Muchas cosas que tenían un sentido particular porque eran dichas y verificadas en aquel mundo de hierro han perdido algo de su significado (incluso escribir algo por puro gusto implicaba afirmar un valor).

Recientemente, en Baleares, usted participó en un encuentro de escritores de varios países de Europa organizado por un editor español. Estaban, entre otros, Michel Butor y Alain Robbe-Grillet, de Francia; Henry Green, de Inglaterra; Camilo José Cela y Juan Goytisolo, de España. Hablaron de la novela. ¿Ese encuentro le dio una idea precisa acerca de los destinos de este género literario en Europa?

En el encuentro de Formentor, iniciativa de un joven e inteligente editor de Barcelona, Carlos Barral, constaté el gran fervor literario que existe en España. Hay un vasto número de jóvenes que escriben y publican novelas, es una juventud combativa, plena de intereses concretos y de esperanzas. La novela recibe el impulso de la tensión social que se vive en la actualidad. Es natural que los jóvenes dirijan sus energías más activas a la literatura, y en particular a la novela, ya que son la única vía de expresión posible, el único modo de juzgar y discutir la sociedad. La atmósfera de la nueva literatura española recuerda a la italiana de inicios de los cuarenta. Hay una división —más patente que en Italia— en dos corrientes estilísticas: la experimentalista y la tradicionalista.

El encuentro de Formentor será importante en la historia de la literatura —cosa poco usual en los congresos y encuentros—, sobre

todo por la discusión entre los franceses. Estaban presentes los dos líderes de la nouvelle école: Robbe-Grillet y Butor, dos nombres que solemos pronunciar juntos, pero que en realidad era la primera vez que se hallaban frente a frente durante varios días hablando de sus ideas. Ideas irreductiblemente opuestas.

Para abreviar: Robbe-Grillet es el defensor de una literatura de absoluto rigor formal, que solo puede ser juzgada con criterios internos a sí misma —un poco como la pintura que solo puede ser analizada en términos pictóricos— y en la cual no puede intervenir, de ninguna manera, el discurso filosófico, moral, histórico o —Dios no lo permita— político.

En cambio, para Butor la técnica narrativa y el andamiaje filosófico son una sola cosa. El ejercicio del novelista se realiza siempre en un plano a la vez poético, gnoseológico, moral e histórico.

Ambos son personalidades muy relevantes. Naturalmente, yo estoy del lado de Butor. Eso no impide que admire el resultado poético de la fuerza y el rigor de Robbe-Grillet, el tipo de fuerza que han tenido los autores (y los pintores) apegados a un modo de ver el mundo, exclusivo y reduccionista.

Elio Vittorini acuñó el término «neobalzaquismo» para referirse a su novela breve La especulación inmobiliaria, incluida en el volumen Relatos. ¿Qué le parece esta definición aplicada a su obra más reciente?

La actitud dominante en la literatura italiana reciente podría ser definida como «neoflaubertiana». La sociedad es representada con objetividad fotográfica, y se captan con agudeza aspectos vacuos, torpes y culposos, tanto en el discurso como en la psicología y las «costumbres». El punto de vista del intelectual percibe con ironía y distanciamiento la eterna comedia de la Italia provincial, además de permitirse un tono de indulgencia, lástima y nostalgia.

No me gusta esa actitud, que confieso haber tenido también una que otra vez: conduce a hacer descripciones pasivas, estáticas, agotadas. Actualmente está ampliamente difundida en su versión periodística en las publicaciones intelectuales. Para dar la idea de

cómo se mueve nuestro tiempo y tener una conciencia completa de todo proceso degenerativo, siento la necesidad de adoptar una actitud que podría definir como «mímesis activa de la negatividad», es decir, de transportarnos violentamente hacia todo fenómeno, toda forma de pensar que nos parezca negativa, entrar en su lógica interna y llevarla hasta sus últimas consecuencias, vivir la negatividad en «grado heroico». Hasta ahora, solo lo he logrado en La especulación inmobiliaria, donde un intelectual se obliga a sí mismo a entusiasmarse con lo que más odia, la fiebre de las nuevas construcciones que están cambiando el rostro de la Riviera, para luego lanzarse en nefastos negocios de bienes raíces.[22]

Vittorini llamó a esta actitud «neobalzaquiana». Balzac, al encontrarse frente a la naciente gran burguesía de los negocios, hacía que sus héroes vivieran épicamente y creaba una imagen sin duda inigualable. Entonces, tenemos «neobalzaquismo» contra «neoflaubertismo» (pero no solo Balzac usaba este sistema, también Stendhal).

Usted dirige junto con Vittorini la revista-colección Il Menabò. ¿Puede decirnos algo de esta empresa? ¿Qué la parece Il calzolaio di Vigevano, la novela de Lucio Mastronardi, publicada en el primer número?

No soy partidario de los dialectos, como he dicho muchas veces. Sin embargo, Il calzolaio di Vigevano, escrito en gran parte en el dialecto de esa ciudad y en la jerga de los zapateros, me gustó mucho, y estoy convencido de que no podía ser escrito de otra forma. Obras como esta, que Vittorini sabe descubrir y provocar, son como plantas silvestres en el jardín literario: alguna que otra se volverá árbol, porque en los bosques cualquier tipo de retoño es importante.

Vittorini pone su pasión polémica en estos descubrimientos y le gusta discutir sobre el estado de la literatura. A los literatos en general nos gusta escuchar y replicar que somos muy buenos, pero no tenemos el gusto por las discusiones. Il Menabò, en relación con los «Gettoni», quiere hacer explícito su ánimo polemista. Hasta ahora no han sido respondidas las propuestas de discusión planteadas en el primer número, ni la relativa al dialecto (pienso

sobre todo en la nota de Vittorini que ofrece una formulación clara y novedosa) ni al llamado insólito para escribir una literatura de guerra «divertida». Entre los temas para los números futuros están la nueva poesía, la literatura meridional y el nuevo tema de las fábricas que algunos jóvenes han empezado a abordar. En el segundo número habrá un ensayo mío en el que hablo de todo esto, así sabremos finalmente qué es lo que pienso.[23]

[20] «Pavese fue mi lector ideal», entrevista de Roberto de Monticelli, Il Giorno, 18 de agosto de 1959, p. 6. Más tarde, con el título que se consigna aquí, elegido por IC, fue incluido en Saggi, pp. 2717-23.

[21] «Turín es una ciudad que invita al rigor, a la linealidad, al estilo. Invita a la lógica, y a través de la lógica abre el camino a la locura», en Saggi, p. 2708.

[22] En el mismo periodo, respondiendo a la pregunta de un periodista, IC refiere: «A menudo, mis relatos tratan de una persona que se impone determinadas reglas y las sigue hasta el extremo: pasar toda la vida arriba de los árboles, participar en la especulación inmobiliaria a pesar de odiarla, o un muchacho que se propone nunca robar. Me gustaría que todas las historias que cuento tuvieran como denominador común esta tensión moral: sin importar si son fantásticas, realistas, objetivas o semiautobiográficas todas. Mi ideal artístico es Picasso, porque siempre se le reconoce y tiene una estrecha unidad de contenido y de medios formales». («Italo Calvino scriverà presto un romanzo storico», entrevista de Adolfo Chiesa, Paese Sera, 18 noviembre de 1959, p. 3.)

[23] «Il mare dell'oggettività», Il Menabò di letteratura, 2, 1960, pp. 9-14; luego incluido en Una pietra sopra, y en Saggi, pp. 52-60.

8

La literatura italiana en los años cincuenta

[24]

Desde 1950, los años de la posguerra, se ha visto el surgimiento y la consolidación de la llamada corriente neorrealista. ¿Qué tendencias u orientaciones se han manifestado (o se están manifestando) en la literatura italiana de los últimos diez años? ¿Qué carácter se ha desarrollado en nuestra literatura entre 1950 y 1960? ¿Qué desarrollos posibles se pueden prever en el futuro inmediato?

Entre 1945 y 1950, la literatura italiana se desenvuelve en un clima de tensión épica y trágica, un impulso a la vez histórico y existencial en la obra algunos escritores europeos de talla.Por otro lado, se ha desplegado un coro de voces menores, a veces incluso toscas. Cuando terminó ese periodo histórico se conformó un clima de toma de conciencia que era fácil predecir y que fue adquiriendo fuerza. No obstante, hay que decir que las directrices literarias italianas más importantes en los cincuenta se forjaron en la transformación de aquella tendencia inicial, tratando de preservarla con otros medios. Una tendencia de repliegue elegiaco: la vida provincial, descrita con fidelidad minuciosa, que trata de ceñirse a las existencias particulares cuando el momento épico ha concluido. Es el tiempo del retorno al origen para suprimir cualquier otro elemento. La segunda tendencia es una especie de tensión lingüística, que busca salvar la carga de la que hablaba anteriormente y se expresa en una lengua oral viva, en dialecto. La tercera es la tensión fantástica que busca salvar el ritmo de la épica, el pulso, el movimiento, pero también la moral mordaz, mezclándolo todo en un ambiente visionario o grotesco.

¿Cree que en estos diez años ha disminuido (o no) el distanciamiento del

lector medio de las obras de autores contemporáneos, tal como se venía lamentando en el pasado?

En los últimos diez años la relación escritor-público en Italia ha cambiado por completo. Antes, solo la novela extranjera tenía un público lector asegurado. Ahora lo tienen también las novelas italianas (al menos una docena de autores), no solo las novelas, sino cualquier libro provocador suscita discusiones, crea a su alrededor grupos de partidarios y de adversarios, en fin, son un «acontecimiento». Es un mérito de los libros italianos actuales, porque responden a intereses y modos de lectura más vastos y complejos. Mérito de los editores, porque han tenido fe en muchos autores italianos jóvenes. Mérito del público porque es más receptivo y atento a los autores. Naturalmente, la situación no está exenta de equívocos, de fanfarroneo, de inflación o cotizaciones forzadas, y en este sentido tiende a empeorar. Son condiciones en las que la buena literatura se mueve en una sociedad moderna, ya no estamos en una atmósfera enrarecida y depurada; debemos avanzar en medio de una vegetación sofocante y monstruosa… Es la señal de que estamos en un terreno rico, no desértico.

La literatura italiana ha sido acusada varias veces de provincianismo y aislamiento, ¿usted lo considera justo?, ¿cuál ha sido su postura al respecto en el último decenio?

Italia es hoy el país menos aislado, el más informado sobre lo que ocurre en la literatura y la cultura de otras naciones. En ningún país se traduce tanto y con tanta potencia y sentido de los valores. La falta de información (incluso de interés) de Estados Unidos sobre la cultura europea es un hecho grave. Francia tradicionalmente se resiste a admitir que sucede algo interesante fuera de sus confines, aunque con cautela está abriéndose un poco. Estados Unidos y Francia están más «aislados» que Italia, pero mantienen un hilo discursivo interesante que se impone a nivel internacional. En cambio, la literatura italiana tiene dificultades para entrar en un discurso literario mundial. Cuando se busca describir a la literatura italiana fuera de Italia, nos damos cuenta de que nuestro discurso está un poco demorado, es marginal, incide escasamente en la realidad mundial.

[24] «Opinioni sulla letteratura italiana dal 1950 al 1960», entrevista de Renzo Tian (realizada en San Remo), Il Messaggero, 26 de julio de 1960, p. 8. Se conserva una copia mecanuscrita de las respuestas entre los papeles de IC.

9

Impresiones de Estados Unidos

25

Este ha sido su primer viaje a Estados Unidos, nos gustaría saber si su itinerario fue establecido siguiendo un criterio «turístico» (visita a los lugares más famosos, a los monumentos que aparecen en la publicidad, etcétera), o bien, si se dejó guiar por una curiosidad sentimental, por los recuerdos de sus lecturas, por sugerencias cinematográficas o sus caprichos culturales.

Ya que debía estar seis meses en Estados Unidos, mi intención fue vivir plenamente el país, no visitarlo como turista. Por supuesto que también visité lugares que los turistas «no pueden dejar de ver» (aunque no fui a las cataratas del Niágara). Mi interés principal fue siempre la gente: conocer el mayor número posible de americanos, de ambientes y medios distintos, para compartir con ellos un poco de su vida. No fue muy difícil, porque los americanos son muy sociables, incluso en ciudades donde me quedé pocos días o en algunas pequeñas poblaciones provinciales a las que llegué por casualidad. En Nueva York me sentí residente desde el primer momento y, convencido de que los neoyorquinos no conocían su ciudad, me gustaba ser yo quien los guiara en el descubrimiento de mi ciudad. Ponerse en la posición del guía, no del visitante, es un óptimo sistema para ver las cosas.

¿Aceptaría vivir en Estados Unidos si se le diera la oportunidad? ¿Por cuánto tiempo?

Me encantaría vivir en Nueva York algunos años, con la posibilidad de viajar como lo hice esta vez. Pero como europeo, con la distancia del extranjero. Si tuviera la obligación de integrarme en la sociedad

americana sería muy diferente, creo que incluso mis sensaciones cambiarían.

¿Realmente piensa que, con excepción de San Francisco y algunas otras ciudades, los Estados Unidos son incompatibles con la Italian way of life?

Debo decirle que la American way of life no me disgusta, si por ello entendemos un ideal de eficiencia en el trabajo y en el placer de la vida. El ritmo de un mundo en donde todos trabajan y todos quieren ser felices es la gran realidad americana, aun cuando la prisa nerviosa de las grandes ciudades conlleva insatisfacción continua y úlceras gástricas. Para oponerse a este ritmo americano actual, el ciudadano medio se atrinchera en casas de la periferia urbana, en una vida familiar estrecha. En su bienestar y en la búsqueda de autosatisfacción programada. Este tipo de American way of life me aburre y no lo aceptaría jamás.

Según usted, ¿en qué consiste la felicidad para el americano medio?

Hay una felicidad verdadera, la de quien logra realizarse con las cosas que hace, la gran lección moral de la vieja América. Hay también una infelicidad verdadera, la de quien sufre por vivir en el vacío, como una rondana suelta en el engranaje. Pero también hay una felicidad falsa, muy extendida, la de quien vive en el vacío sin darse cuenta, y hay también una infelicidad falsa, por ejemplo, los beatniks, quienes protestan contra el desperdicio de la vida y sistemáticamente se dedican a desperdiciar la suya.

Tomando por ejemplo el lago Walden, la Quinta Avenida de Nueva York, el Vieux Carré de Nueva Orleans, los jardines del sur y los mataderos de Chicago, suponiendo que los haya visto, ¿la realidad de algunos de estos monumentos y lugares suscitó en usted consideraciones y reflexiones afines a las que había imaginado, o bien que ya presentía a partir de sus lecturas?

La literatura americana es realista. Cuando llegué a Nueva Orleans, durante el famoso carnaval, todos los hoteles estaban llenos, así que debí alojarme en un cuarto en una casa particular en el Vieux Carré: era una estancia oscura, atestada de objetos polvorientos. Para salir al infaltable balcón de hierro forjado de la casa, debía transitar a través de un cuartito lóbrego donde todo el día estaba encerrada una señora nonagenaria. Mi primera impresión fue que me encontraba en una obra dramática de Tennesse Williams o en un cuento de Truman Capote. Lo que siempre creí un ambiente fantástico especial o un gusto por ese tipo de imaginario, tan frecuente en los autores del Sur, resultó en realidad solo una fotografía de aquellos escenarios reales, no había necesidad de transfiguración.

Después entendí que se dio también el proceso inverso, que la literatura influía en la realidad. Por ejemplo, se contaban historias extraordinarias sobre antiguas casas de Nueva Orleans, pero luego me enteré de que Faulkner, cuando era joven y desempeñaba cualquier trabajo para llegar a fin de mes, laboró como guía de turistas en el Vieux Carré e inventaba historias sobre los lugares. Muchos de estos relatos pasaron de boca en boca y se convirtieron en patrimonio de los guías y de los folletos turísticos oficiales de Nueva Orleans. Ahora no se sabe qué es verdad y qué es una invención de Faulkner.

Con el paso de los años, se van borrando poco a poco los aspectos más reconocidos de la literatura. En Chicago, por ejemplo, ya no existen los mataderos: la carne puede viajar en camiones frigoríficos, por lo que conviene matar los animales en las granjas. En un país de cambios constantes la realidad nunca es la misma. Por fortuna, porque si no fuera así el viajero europeo no tendría una América por descubrir, solo una América por verificar.

¿Cómo explica las increíbles derrotas de la política exterior de Estados Unidos en Turquía, Corea y Japón, cuando cuenta con una civilización rica, ordenada, con estudiosos serios y periodistas de la talla de Lippmann, Reston y Alsop?

En una ocasión estaba cenando en una villa del Sur, de arquitectura

colonial con pórtico y columnas. Era un ambiente serio, había hombres de negocios. Como suele suceder en estos tiempos, la conversación tocó el tema de las elecciones. Uno de los invitados explicó por qué prefería a uno de los candidatos. (No es el nombre o el partido lo que cuenta: digamos N. Sin embargo, sus argumentos podrían aplicarse a cualquier otro, o bien N podía ser definido con argumentos totalmente opuestos.) Este hombre decía que, en los momentos difíciles por los que atravesaba Estados Unidos, tal candidato era el hombre indicado porque era un tough guy, un tipo duro, un ruthless, despiadado. Intenté argumentar que los momentos difíciles se presentan cuando se ignora cuáles son los problemas de los países del mundo y, en lugar de estudiar la manera de ayudar a resolverlos, se antepone la política de la fuerza y se apoya a regímenes dictatoriales. Por eso, dije, era el momento de elegir a personas instruidas y juiciosas, no tipos tough. No me entendía. Respondió: «sí, claro, están bien todas esas cosas bonitas, pero antes que nada necesitamos mostrar que somos los más fuertes, que aguantamos y no damos señales de debilidad.» Era la época de los disturbios populares en Corea en contra de Syngman Rhee, y mi interlocutor no entendía que mucha gente estaba sufriendo las consecuencias inevitables del obstinado modo de pensar del dictador. Los periodistas, los estudiosos y los políticos conscientes de lo que sucede en el mundo aún no tienen muchos adeptos. Es evidente que el futuro reserva a Estados Unidos muchas otras sorpresas desagradables. Pero tienen la esperanza de que, como sucedió después de la crisis de 1929, se logren grandes progresos en la sociedad americana, como cuando surgió la nueva clase dirigente roosveltiana. De la misma manera esperan que nazca algo similar a partir de la crisis de la política exterior. Pero aún no se ven las señales, excepto que surjan en la generación más joven, que aún está en la universidad.

Basándome en esto que acabo de decir, creo que los Estados Unidos gozan de una salud de fondo que en última instancia los llevará a encontrar soluciones democráticas y novedosas.

[25] «Che me ne sembra dell'America. Italo Calvino ci parla del suo viaggio negli Stati Uniti», entrevista de Ernesto Battaglia, Settimo

giorno, XIII, 35, 25 agosto de 1960, pp. 20-21.

10

Coloquio con Carlo Bo

26

¿Cuál es tu opinión sobre Cesare Pavese diez años después de su muerte? ¿Qué es lo que el tiempo ha puesto en evidencia y qué ha echado a un lado? Finalmente, ¿tienes una deuda con él? ¿Crees que podamos hablar de ello?

Hace unas semanas vinieron a Turín unos amigos de Roma para rodar un documental sobre la ciudad de Pavese. Yo los llevé a los sitios que solíamos frecuentar juntos: el río Po, las hosterías, la colina. En diez años han cambiado muchas cosas, más de lo que me esperaba. Existe ya una «época de Pavese», con un rostro muy preciso, abarca las décadas de los treinta y los cuarenta, que solo ahora me aparecen con una fisonomía unitaria, a caballo de la guerra. Se refleja en la apariencia de las calles, el diseño de los objetos, los rostros de las mujeres, los trajes, también en el clima psicológico y las ideas. Tan solo esto basta para alejar a Pavese hacia el pasado, pero a la vez afirma su valor en una dimensión que no habíamos considerado hasta ahora: como el autor, como no hay otro, de un fresco de su tiempo, articulado en sus nueve novelas breves, una impecable y densa «comedia humana». ¡Cuántas cosas se nos revelan con una fuerza poética dominante, precisamente por estar lejanas y ser hoy casi incomprensibles! ¿Adónde se fue esa juventud de jornadas largas, de interminables vigilias, cuando no se sabía qué hacer ni por dónde ir, aburridos de la virginidad, del vacío circundante, y no como hoy, de la saciedad y el vacío interior? ¡Al leer a Pavese lo sentimos verdadero y verosímil, sufrimos el drama! ¿Y qué diablos era el problema de la soledad? Todo es tan claro, doloroso y lejano como lo es en Leopardi, tan claro, doloroso y lejano.

Las nueve novelas de Pavese tienen unidad estilística y motivos análogos, aunque son diferentes entre sí. La casa en la colina y Entre mujeres solas me parecían las más bellas, cada una a su manera. Recientemente releí El diablo en las colinas, que, según recuerdo, cuando Pavese me dio a leer el manuscrito, no entendí del todo. Ahora veo que es una novela con varios niveles de lectura, tal vez la más rica de su obra. Hay en ella un debate filosófico complejo y muy vivo (tal vez con demasiadas disquisiciones), concentra toda la sustancia del Pavese teórico (el de los diarios y ensayos), y formula una narración de primer orden, tensa y plena.

Lo cierto es que la línea instaurada por Pavese no ha tenido sucesores en la literatura italiana. Ni su discurso, ni su manera especial de conseguir la tensión lírica en el relato realista objetivo, tampoco la desesperación, que en primer momento fue considerado el aspecto que se contagiaba más fácilmente. Incluso el sufrimiento interior tiene ciclos: ¿quién tiene ganas de sufrir hoy en día? Pavese es de nuevo «la voz más aislada de la poesía italiana», tal como se leía en la cintilla de una vieja edición de Trabajar cansa, ideada por él mismo, creo.

¿Merezco yo la distinción de ser considerado su discípulo? Comparto con Pavese el gusto por muchos autores amados, con un estilo poético y moral desdeñoso, por decirlo de algún modo. Eso es parte de lo que he heredado de él, después de cinco años de convivencia casi cotidiana, que no es poco. En la práctica, en diez años me he alejado del contexto donde estaba entonces, cuando Pavese era el primer lector y crítico de todos mis escritos. ¡Quién sabe qué me diría ahora! Algunos críticos desvarían, dicen que mis historias fantásticas derivan de las ideas de Pavese sobre el mito. ¿Qué tienen que ver? En sus últimos ensayos, Pavese decía precisamente que no se podía atribuir carga poética («mítica», decía él) a imágenes de otras épocas, de otras culturas, condenaba el tipo de literatura que yo, a menos de un año de su muerte, jamás hubiera intentado siquiera. El hecho es que siempre tuvimos modos de trabajar muy diferentes. Yo no parto de consideraciones de metodología poética: me lanzo por caminos riesgosos, esperando siempre salvarme gracias a la fuerza de la «naturaleza». En cambio, según Pavese no existía una «naturaleza» de poeta: todo consistía en una rigurosa autoconstrucción voluntaria, no daba un paso sin estar

seguro de lo que hacía en su creación literaria. ¡Ojalá hubiese hecho lo mismo en la vida!

Ya que tocaste el tema, explícanos por qué desde hace tiempo prefieres escribir sobre reflejos de la realidad, sobre las ideas que la nutren y te has alejado de la música directa e inmediata de las cosas.

He buscado responder a esta pregunta en el prefacio a Nuestros antepasados, volumen donde recogí las tres obras lírico-épico-bufonescas: El vizconde demediado, El barón rampante y El caballero inexistente. Ahora el ciclo terminó, está cerrado y estará ahí para quien quiera estudiarlo o divertirse, ya no tengo nada que hacer. Para mí lo importante es lo que haré después, aunque todavía no sé qué será. Como te decía, nunca parto de una idea de método poético, no digo: «Ahora escribiré un relato realista-objetivo, psicológico o fabulesco». Lo importante es que profundice nuestra relación con el mundo y con los cercanos, una relación que puede ser también de amor por lo que existe, una voluntad de transformación. Enseguida uno comienza a poner la punta de la pluma en el papel blanco, a estudiar el ángulo desde el que aparecerán signos que cobren sentido, entretanto se observa qué resulta. A menudo todo se descarta.

Escuché que estás preparando un libro sobre tus impresiones del viaje a Estados Unidos. ¿Piensas que viajar beneficia a los escritores? En tu caso, ¿qué experiencia positiva destacas de tu viaje, y cuál negativa?

A mi partida hacia Estados Unidos, y también durante el viaje, me prometí que no escribiría un libro sobre América (¡hay tantos!). Sin embargo, cambié de idea. Los libros de viaje son un modo útil, modesto y completo de hacer literatura. Son libros con utilidad práctica, aun cuando los países cambian año tras año, o precisamente por eso, porque al hacer una imagen fija de cómo los hemos visto, registramos su esencia mutable; y podemos expresar de ellos algo que va más allá de la mera descripción de los lugares visitados, establecer una relación entre nosotros, la realidad y un proceso de conocimiento.[27]

Son cosas de las que me he convencido hace poco: hasta ayer creía que viajar solo podría tener una influencia indirecta en la sustancia de mi trabajo. En este sentido fue importante haber tenido a Pavese como maestro, gran enemigo de los viajes. La poesía nace de un germen que nos persigue durante años, tal vez desde siempre, decía él, más o menos; ¿qué tiene que ver con esta maduración tan lenta y secreta el hecho de haber estado unos días, o unas semanas, aquí o allá?

Claro, viajar es una experiencia vital, que puede hacer madurar o cambiar algo en nosotros, como cualquier otra experiencia, pensaba; un viaje puede servir para que escribamos mejor, pues habremos aprendido algo más de la vida. Por ejemplo, uno visita la India, ¿al volver a casa escribirá mejor, no sé, las memorias del primer día de escuela, por ejemplo? Como sea, a mí siempre me ha gustado viajar, independientemente de la literatura. Y con ese espíritu he realizado mi reciente viaje americano: porque me interesaba Estados Unidos, saber cómo es realmente, y no para —qué sé yo— hacer una «peregrinación literaria» o porque quisiera «encontrar inspiración».

En Estados Unidos me sucedió algo inusitado: fui presa de un deseo de conocimiento y de posesión total de una realidad multiforme, compleja y «diferente a mí». Fue algo similar a un enamoramiento. Entre enamorados, como es sabido, se pasa mucho tiempo riñendo. Cliché. En viajes subsecuentes a Estados Unidos, tiempo después, cada tanto me sorprendo a mí mismo discutiendo con América; en cualquier caso, es como si viviera ahí todavía, me lanzo ávido y celoso sobre todo lo que escucho o leo acerca de aquel país y pretendo ser el único que lo comprende. Como decías hace un momento, Carlo, en vista de que en Estados Unidos fui capturado por la «música de las cosas», más vale que me apresure a transcribirla a la página.

¿Aspectos negativos de los viajes? Ya se sabe, distraerse de aquel horizonte de objetos determinados que conforman el mundo poético propio, dispersar la concentración absorta y un poco obsesiva que es una condición (una de las condiciones) para la creación literaria. Pero en el fondo, ¿qué importa si nos distraemos? Humanamente, es mejor viajar que quedarse en casa. Lo primero es vivir, después

filosofar y escribir. Es primordial que los escritores vivan con una actitud que los conduzca hacia un mejor acercamiento a la verdad. Algo que se reflejará en la página. La literatura de nuestro tiempo será ese algo, nada más.

¿Qué representa el retorno a tu tierra, qué valor adquieren ahora tus recuerdos de Liguria?

Los nacidos en Liguria son de dos categorías: los que se aferran a su tierra como moluscos al arrecife y nunca cambian de lugar, y aquellos que sienten que el mundo es su casa y se sienten bien en cualquier lugar. Sin embargo, los segundos también vuelven regularmente a casa, están tan apegados a su pueblo como los primeros. Yo soy de la segunda categoría, quizá igual que tú, ¿no? Desde hace quince años hasta la fecha ya no se reconoce mi Riviera di Ponente, pero tal vez sea la razón para redescubrir, detrás de todo ese cemento, los rasgos de una Liguria de la memoria, como una operación de pietas patria cargada de trepidación amorosa. Es como desenterrar el viejo fondo moral de nuestras familias, rescatarlo de la mentalidad mercantilista imperante; para ti, querido Carlo Bo, será el catolicismo con vetas jansenistas y para mí, la tradición laica, manziniana y masónica, volcada a la ética del «hacer». Me une a mi tierra sobre todo el campo, por encima de San Remo, la memoria cada vez más notable de mi padre, una personalidad y una vida entre las más singulares, y también más representativas de la generación pos-Resurgimiento. El último ligur típico de una Liguria que ya no existe (pasó un tercio de su vida del otro lado del Atlántico).

Veo que recurro a razones sentimentales cuando toda mi vida he intentado mirar las cosas desde el punto de vista de los sectores sociales decisivos en la historia de la humanidad, del mundo más avanzado, ya sea en la Europa industrial, en Estados Unidos o en Rusia. Esta contradicción me daba mucho en qué pensar cuando era joven: si sabía que el mundo importante es el que acabo de mencionar, ¿por qué debía quedarme atado poéticamente a la Riviera, que vive una economía compartida entre el falso bienestar del turismo y una agricultura en gran parte deprimida? Sin embargo, cuando escribo historias ambientadas en la Riviera, las

imágenes me llegan nítidas y precisas, mientras que cuando escribo historias sobre la civilización industrial todo resultaba desenfocado, blanquecino. Significa quizá que narramos bien lo que hemos dejado detrás, que representa algo concluido, aunque luego descubramos que no está concluido en absoluto.[28]

Es necesario partir de lo que somos. La crítica sociológica, en lugar de moverse en un terreno genérico como lo hace, podría hacer esto concretamente: definir desde su punto de vista la verdadera esencia de cada escritor, descubrir su verdadero background social que quizá se contradice con las apariencias. Podrían descubrir en mí, después de escarbar y escarbar, que en el fondo soy un modesto campesino, individualista, duro en el trabajo, avaro, enemigo del Estado y del fisco, que para reaccionar contra una economía agrícola no rentable y mitigar el remordimiento de haber dejado el campo en manos de los explotadores, propone soluciones universales a la crisis, al comunismo, a la civilización industrial o a la vida déracinée de los intelectuales cosmopolitas. Tal vez solo quiera encontrar en la página la armonía con la naturaleza que se ha perdido en la realidad.

Si tuvieras que hacer una breve historia de tus experiencias políticas, ¿Qué puntos destacarías? ¿Cuáles han sido las amistades que han ayudado en tu formación? ¿Han sido más importantes las ideas o las personas?

Son más importantes las personas que las ideas. Para mí las ideas siempre han tenido ojos, nariz, boca, brazos, piernas. Mi historia política es antes que nada una historia de presencias humanas.[29] Cuando uno menos lo espera, descubre que Italia está llena de personas valiosas.

Hace unos meses, al regresar de Estados Unidos, asistí en Turín a una serie de lecciones para explicar qué habían sido el fascismo y el antifascismo. Cada día el teatro Alfieri estaba atestado[30] y en medio de esta multitud encontraba los rostros de aquel pequeño gran mundo que es el antifascismo, la gente de la Resistencia reunida de nuevo, sin importar el camino que cada uno hubiera tomado. Además, había muchísimos jóvenes, rostros nuevos. Fue un bello

regreso a la patria: aquí estamos y contamos… Algo se ha hecho en ese poco tiempo.

Mi generación fue una buena generación, a pesar de que no hizo todo lo que hubiera podido hacer. Ciertamente, para nosotros la política ha tenido una importancia quizá exagerada, porque la vida está hecha de tantas otras cosas. Esta pasión civil dotó de estructura a nuestra formación cultural; si nos interesamos por tantas cosas es precisamente por eso. Cuando comparo mi generación con los coetáneos europeos o americanos y con algunos más jóvenes, me doy cuenta de que nosotros éramos más despiertos. Entre los jóvenes italianos de los años recientes, hay algunos que tienen más información que nosotros, pero son más teóricos, tienen una pasión ideológica basada en los libros. Nuestro primer principio era actuar, y esto no quiere decir que fuéramos más superficiales, sino al contrario.

Como ves, trato de establecer un trazo general, de marcar una continuidad entre la época en que formaba parte de una organización política de la que ahora soy un «francotirador». Porque lo importante es lo que continua, lo positivo que podemos reconocer en cualquier situación real. ¿Mis ideas políticas de ahora? Quizá no tengo tanto sentido de la actualidad, pero me considero un ciudadano ideal, en un mundo basado en el entendimiento entre Estados Unidos y Rusia. Naturalmente, esto implica el deseo de que en ambas partes cambien muchas cosas, poder contar con los hombres nuevos que están surgiendo ahora en todas partes. ¿Y China? Se podrían evitar las vías más dolorosas si América y Rusia resuelven juntos los problemas del mundo subdesarrollado. Ya ha habido demasiado dolor. ¿Italia? ¿Europa? Si supiésemos pensar en términos mundiales y no nacionales, podríamos ser no solo los peatones que caminan hacia el futuro, sino sus verdaderos «inventores». Es lo menos que se puede pedir en la era interplanetaria.

[26] «Il communista dimezzato (A colloquio con Italo Calvino, diecianni dopo Pavese)», entrevista Carlo Bo, L'Europeo, XVI, 35, 28 de agosto de 1960, pp. 64-65; luego, con el título «Colloquio con Carlo Bo», en Ermitaño en París, y en Saggi, pp. 2724-32.

[27] En una entrevista con Paolo Monelli publicada un año después, IC señala: «Me di cuenta de que no se puede escribir un libro sobre Estados Unidos luego de una estancia de solo unos meses. Ya se han dicho demasiadas cosas sobre América. Se justifica únicamente si hay algo nuevo que decir. No me gustaría hacer lo que hacen muchos autores: escribir un ensayo elogioso luego de haber estado pocas semanas o meses en un país extranjero. […] Yo realmente quería explicar América para mí mismo y para los lectores. Decir por qué Los Ángeles se hace odiar por todos, y San Francisco querer por todos, por qué me gustaría vivir en Nueva York y no en ninguna otra ciudad de la Unión. Cuando empecé a ordenar el material, me di cuenta de que la mitad de lo escrito eran asuntos trillados y debía estar en la basura, mientras que la otra mitad debía trabajarla para profundizar. Por eso preferí abandonarlo». (Calvino, «I contemporanei al girarrosto», Succeso, III, 6 de junio de 1961, pp. 116-18; enseguida retomado en P. Monelli, Ombre cinesi. Scrittori al girarrosto, Mondadori, Milán, 1965, pp. 173-88.)

[28] En un mecanuscrito con correcciones autógrafas, conservado entre los papeles de IC junto con las dos páginas de L'Europeo, se incluye este inicio de párrafo no incluido en la versión impresa del texto: «Por ejemplo, desde hace unos quince años, desde que empecé a trabajar en Einaudi, paso mis jornadas en Turín. Tal vez algún día logre escribir sobre esta ciudad ahora que creo haber dicho todo lo que tenía que decir. Lograré entenderla bien cuando le haya dado la espalda. Por otro lado, con La especulación inmobiliaria, quise escribir una novela acerca de la vida contemporánea, intentando hacer un retrato de la Riviera de hoy».

[29] En el mecanuscrito citado en la nota anterior, después de estas declaraciones siguen algunos renglones tachados: «Antes —se entiende— en mi ambiente familiar estaba abierto a influencias internacionales, y era apasionadamente crítico con los trastornos crónicos de Italia. A partir de entonces, veinte años después,

empecé a buscar en las personas, aunque quizá a nivel elemental, entre los grupos de partisanos, una solución a las que eran entonces mis preocupaciones: ¿debo combatir con violencia la violencia de los opresores? Por otra parte, los interrogantes sobre la construcción de una sociedad nueva surgían como especulación teórica, una vez que algunas de estas personas se convertían en honestos "funcionarios" obreros».

[30] Las lecciones y los testimonios del teatro Alfieri fueron recogidos en el volumen Dall'antifascismo a la Resistenza. Trent'anni di storia italiana (1915-1945), Einaudi, Turín, 1961.

11

En la mitad del siglo

31

En su nuevo libro, La jornada de un escrutador, trata un tema contemporáneo que entrelaza narrativa con reflexiones políticas, filosóficas y religiosas. ¿Considera este texto como un desvío con respecto de sus otros libros, tan diferentes, animados por una imaginación fantástica, como en El vizconde demediado, El barón rampante y El caballero inexistente? Y si es un desvío, ¿qué es lo que lo impulsó a tomarlo?

No es un desvío, ya que mi trabajo de representación y explicación de la realidad contemporánea no se ha iniciado con este libro. La especulación inmobiliaria es una novela breve escrita en 1957, donde intento hacer una definición de nuestro tiempo a partir de una experiencia autobiográfica poco modificada. La nube de smog, escrita en el 58, se sitúa también en esta línea. Tenía en mente hacer una especie de ciclo que podría haberse llamado «En la mitad del siglo», una colección de historias de los años cincuenta para señalar el cambio de época que aún estamos viviendo. La jornada de un escrutador es precisamente uno de los relatos de esta serie.[32] Está dentro de esta dirección (en la cual seguiré trabajando mucho), que se podría considerar más que un desvío, una profundización. Nunca antes había tratado los temas que desarrollo en La jornada de un escrutador: la desgracia, la naturaleza, el dolor o la procreación irresponsable. No estoy diciendo que nunca los hubiera mencionado, pero admitir su existencia, saber que deben ser tomados en cuenta, cambia mucho las cosas.

No he pensado si continuaré o no el ciclo de historias de aventuras fantásticas, porque cada texto nace de una especie de nudo lírico-moral que se forma poco a poco, madura y se impone. Se entiende

que después viene la diversión, el juego y la invención del mecanismo. Pero este nudo inicial es un elemento que debe formarse por sí mismo: la intención y la voluntad intervienen muy poco. Esto no se aplica únicamente en las historias fantásticas, vale para los núcleos poéticos de toda obra narrativa, realista o incluso autobiográfica. Lo que decide, de entre el mar de las cosas que se pueden escribir, es la imposibilidad de no escribir eso.

[31] «Una domanda a Calvino», Corriere della Sera, 10 de marzo de 1963, p. 7. Entre los papeles de IC se conserva un mecanuscrito sin preguntas que se utilizó en esta entrevista (n. 1) y en la siguiente, de Andrea Barbato (n. 2 y 3).

[32] «Estoy repasando todo este periodo que acabamos de vivir… el tránsito entre la Guerra Fría y esta extraña belle époque que estamos viviendo… mis protagonistas no son personas que expresen juicios tranchants… que asuman posiciones claras… Cuando se sienten atraídos hacia algo, hacen lo contrario… En este sentido puedo estudiar la situación y ayudar a los demás a entenderla junto a mí… Hace años escribí una novela breve: La especulación inmobiliaria. La releí recientemente y la encontré aún más autobiográfica, más verdadera… Hace poco empecé a escribir otro texto, que está resultando similar… lo mismo… Quiere decir que ya había tocado ese punto.» («Meglio il silenzio che le chiacchiere dei notabili», entrevista de Alberto Arbasino, Il Giorno, 6 de mayo 1963, pp. 2-3; retomado con el título «Italo Calvino», en A. Arbasino, Sessanta posizioni, Feltrinelli, Milán, 1971, pp. 92-97; y en Saggi, pp. 2760-68.)

12

Escrutador en el Cottolengo

33

¿Italo Calvino se inquieta si alguien le pregunta dónde vive y cuáles son sus costumbres?

No me gusta vivir en un solo lugar, sino en muchos al mismo tiempo. Cada vez que me encuentro con alguien, de inmediato, me pregunta: ¿cuándo llegaste?, ¿cuánto tiempo te quedas? Yo estoy aquí, convencido de estar en todos lados, me molesta dar la sensación de andar yendo y viniendo. ¿Dónde vivo? En Turín, San Remo, Roma y París. Cuando puedo, voy a esquiar, si pudiera iría a Nueva York. Alterno periodos, algunos en los que me pulverizo geográficamente y otros en los que permanezco aislado.

Ahora está en Roma, en una pequeña sala silenciosa de la librería Einaudi en la via Veneto. Desde hace un par de días se pasea con un cartapacio que no muestra a nadie, que defiende celosamente de la lluvia y que no quiere dejar en el auto… El cartapacio contiene un manuscrito de alrededor de cien páginas, es su primer libro después de cuatro años. Con reticencia y pudor, Calvino nos cuenta algo de su nuevo trabajo.

Es una novela no muy extensa en la que suceden pocas cosas. Son más que nada reflexiones del protagonista: un ciudadano a quien en 1953 le tocó ser «escrutador» en un distrito electoral situado en el Cottolengo[34] de Turín. El texto narra su jornada, y se titula precisamente La jornada de un escrutador. Es una novela, pero al mismo tiempo es una especie de reportage sobre las elecciones en el Cottolengo, un pamphlet en contra de uno de los aspectos más absurdos de nuestra democracia, a la vez que una meditación

filosófica sobre el significado de hacer votar a los deficientes mentales y a los paralíticos. Una reflexión sobre cómo se refleja el desafío a toda idea del mundo que considera la historia una nimiedad. En el relato se perfila una imagen inusual de Italia, y propone un íncubo del futuro atómico al género humano. Pero sobre todo es una meditación del protagonista sobre sí mismo (es un intelectual comunista), una especie de Pilgrim's Progress, un historicista que ve el mundo transformado en un inmenso Cottolengo quiere recuperar las razones de la operación histórica, junto a esas otras encontradas en el fondo secreto de su individualidad humana, intuidas sutilmente en aquella jornada…

No, en cuanto me propongo explicar y comentar lo que escribí, comienzo a decir banalidades… Todo lo que sentí que debía decir está en la novela, cada palabra que se añade es una traición. Solo diré que el escrutador llega transformado al final de su jornada, es diferente de cómo era en la mañana. Yo también he debido cambiar de alguna forma para lograr escribir este libro.

A pesar de ser una novela breve puedo decir que tardé diez años en escribirla, más de lo que invertí en cualquier otro de mis textos. La primera idea me vino precisamente el 7 de junio de 1953. Fui al Cottolengo durante las elecciones, estuve ahí no más de diez minutos. No, no era un escrutador, era candidato del Partido Comunista (candidato para completar la lista, naturalmente) y, como tal, debía hacer el recorrido de las casillas donde había candidatos que requerían la ayuda del Partido para resolver algún contencioso. Asistí a una discusión entre la Democracia Cristiana y los comunistas en la casilla ubicada en el Cottolengo. Una discusión similar a la que describo en mi relato (incluso algunas fases son iguales). En ese momento me llegó la idea del relato, con su diseño ideal casi terminado: la historia de un escrutador comunista en el hospicio, etc. Intenté escribirlo, pero no podía. Estuve unos cuantos minutos en el Cottolengo, las imágenes que capté eran muy poca cosa para la intensidad que debía tener el tema (pero no quería reproducir escenas «efectistas».). Existía una vasta documentación sobre los casos más escandalosos de las casillas electorales en el Cottolengo, pero solo me habría sido útil para hacer una crónica indirecta y fría. Esto me llevó a pensar en que solo podría escribir un relato desde la experiencia de un escrutador que asiste, en el

sitio mismo, a todo el desarrollo de las elecciones.

La ocasión de ser nombrado escrutador se me presentó en las elecciones administrativas de 1961. Estuve casi dos días en el Cottolengo, inclusive me tocó recabar los votos en los corredores. Resultó que durante meses me fue imposible escribir a causa de las imágenes que se me quedaron grabadas en la retina. Para que pudieran votar personas infelices, incapaces de entender, hablar o moverse, se montaba la comedia del voto a través de sacerdotes o monjas; era todo tan infernal que lo único que me inspiraba era escribir un panfleto violentísimo, un manifiesto anti-Democracia Cristiana, un rosario de anatemas contra el partido cuyo poder se funda en votos obtenidos de esta forma (si son muchos o pocos, eso no importa). En resumen: en principio me hacían falta imágenes, luego, las imágenes eran demasiado fuertes. Fue necesario esperar a que se alejaran, que se borraran un poco de mi memoria. Tuve que dejar que maduraran las reflexiones y los significados que irradiaban, como una secuencia de ondas o círculos concéntricos.

Resultó un libro lúcido y penetrante, donde la realidad nunca pierde su fuerza para estimular el razonamiento y la meditación, si bien a veces prevalecen aquellos rasgos góticos y fabulescos de algunos de sus libros.

Es un libro con grandes rasgos de ensayo en la línea de mis últimos libros: La especulación inmobiliaria y La nube de smog.

La otra faz de Calvino es entonces la de quien se empeña a fondo para describir la verdad con precisión.

Son novelas que definen un poco la Italia de estos años. Por ejemplo, La especulación es un libro aún muy actual que se da un aire a nuestro país en este periodo, pero que también está lleno de cosas líricas, mías, psicológicas y autobiográficas. Este nuevo libro está más marcado por la reflexión. No creo que sea un éxito en el sentido al que estamos acostumbrados en estos tiempos: no ganará premios literarios, quizá ni siquiera lo traduzcan, porque es muy italiano.

El caballero inexistente, su último libro, fue publicado en 1959, ¿por qué tantos años de silencio?

En 1959, con El caballero inexistente, llegué a la meta que marcaba mi trabajo en esa área. Sabía que no debía escribir nada mientras no tuviera algo nuevo que decir, era consciente de haber cerrado un ciclo. Me parecía haber llevado a sus últimas consecuencias cierto modo de expresarme por medio de invenciones fantásico-aventureras, cuyo mayor peligro era caer en un juego que corría el riesgo de volverse gratuito. Hay que decir que nuca renuncié a otro plano de búsqueda. Algunos de mis libros, como precisamente La especulación o La nube, han dado una idea del mundo que me rodea, aunque de forma menos simbólica. Pero sí en el sentido de una representación de nuestra época ligada continuamente a una participación lírica e individual, no objetiva. ¿Crisis? No. La verdadera crisis sucedió antes, cuando creí que ya no podría escribir historias completamente objetivas (como las de mis primeros cuentos) y me vi obligado a definirme a mí mismo para poder definir mi tiempo y mi mundo.

Sin embargo, Calvino admite estar en un periodo de reconsideración de todo. Es aún más severo consigo mismo porque afirma que ni siquiera el libro que está por salir pondrá fin a este periodo.

Puedo decir que mi silencio continúa. En este libro solo doy noticias de mi silencio. Es un libro de signos de interrogación. Lo cierto es que no tengo la preocupación de hacer «el libro», no me dejo atrapar por la fiebre de la producción literaria. He participado en la renovación de la literatura italiana durante algunos años. Ahora ya no siento la necesidad de publicar para ser, para existir. Bien o mal, ya he dicho las cosas que quería decir. Hoy mi problema es otro: tengo el propósito de entender lo más posible para construir mi propio ser interno. Después de esto, solo escribiré cuando deba comunicar algo importante. Esto no implica que esté aislado. Estoy en el centro del mundo productivo. Trabajo en una editorial y me gusta, aunque esta labor de pronto me aleje de la práctica de la literatura. No veo la caducidad, veo el vértigo del río de papel, de la

creciente marea literaria. ¿Cuántas de estas palabras resistirán el paso del tiempo?

Hemos tocado una de las causas más profundas de la larga ausencia de Calvino de la producción literaria, un motivo ligado estrechamente con su trabajo.

Es útil para mí vivir en medio de la fábrica de la notoriedad literaria, en contacto con la angustiante ambición de otros escritores. Me sirve para tomar distancia.

¿Es verdad entonces que se escribe demasiado y se lee mal, que el éxito comercial de un libro se debe únicamente a la promoción cultural? ¿Quién puede responder a esto mejor que Calvino, a la vez autor y directivo de una de las editoriales italianas más activas?

Hay una estabilización del gusto en el sentido de que, donde antes había varios niveles (la literatura seria estaba reservada a pocas personas, la mayoría se contentaba con los libros de evasión), ahora existe un público medio con altas exigencias. Este es el lado positivo, pero no es el único. Por otro lado, está el peligro de que el escritor tenga apuntados los reflectores sobre él. Siempre se espera de él un éxito, un acontecimiento inolvidable, un acto excepcional. En algunos momentos extraño la época en que la literatura se imprimía en ediciones numeradas. Admito que en parte es un lamento reaccionario, pero tampoco puedo dejar de decir que hay un abismo entre el proceso secreto y casi inconfesable del trabajo poético y la tarea de darlo a conocer a un público distraído y distante. Es la misma consternación que sentí cuando, a mis veintitrés años, vi publicado mi primer libro El sendero de los nidos de araña (un relato lleno de mis estridencias personales, neorrealista, en la línea Hemingway). El libro había nacido montado en mi sufrimiento interno y de pronto un día lo vi, decía, transformado de un día para otro, en uno de los primeros lanzamientos editoriales de la posguerra. No significa que deplore esto, atención. Si hay un escritor que no puede quejarse de nada porque todo le ha resultado tremendamente fácil y los tiempos le

han sido propicios, ese soy yo. Quizá por esto mismo se me ha quedado dentro algo que no es siquiera un problema, es el hecho de tener que considerar una realidad doble: mi propia sinceridad interior y la necesidad de escribir sabiendo que estoy en primer plano de la fama.

Por ese motivo Calvino prefiere no responder cuando se le pregunta qué está escribiendo, o cuál será el libro que romperá de verdad su largo silencio.

[33] «Il 7 giugno al Cottolengo (Calvino ha impiegato dieci anni per scrivire le cento pagine del suo ultimo libro)», entrevista de Andrea Barbato, L'Espresso, IX, 10, 10 de marzo de 1963, p 11. Con respecto a esta edición impresa, se recuperaron algunas frases de un mecanuscrito de Calvino conservado entre sus papeles, frases utilizadas por él en esta entrevista y en otra anterior publicada por el Corriere della Sera.

[34] El Cottolengo, «pequeña casa de la divina providencia», es una institución pública de caridad para la atención de enfermos mentales y minusválidos. Lleva el nombre de su fundador, san Giuseppe Benedetto Cottolengo, fue inaugurada en 1828. (N. de la T.)

13

En Las cosmicómicas continúo el discurso de las novelas fantásticas[35]

Las cosmicómicas. Antes que nada: ¿puedes explicarnos el título?

Al combinar en una sola palabra los adjetivos cósmico y cómico, intenté reunir varias cosas importantes para mí. En el elemento cósmico no aludo únicamente a la actualidad «espacial», sino que procuro ponerme en relación con algo muy antiguo. En el hombre primitivo y en los clásicos, el sentido cósmico era una actitud natural. En cambio, para enfrentar cosas demasiado grandes, necesitamos una pantalla o un filtro… Esa es la función de lo cómico.[35]

¿La expresión cómica debe ser entendida según la clasificación antigua de los estilos?

La expresión cómica tiene una historia gloriosa en las clasificaciones antiguas de los estilos de la literatura clásica. Pero no creo haber pensado en eso cuando llamé «cómicas» a mis historias. Tal vez pensaba simplemente en los «cómicos» del cine mudo, o en los cómics o historietas en los que un muñequito emblemático se ve envuelto en diferentes situaciones que siguen siempre un esquema común. Pienso que son ejemplos de estilización y precisión formal, tal vez inigualables.[36] Podría agregar que estoy contento de que simultáneamente a mi libro se publique en Italia una colección de cómics de B. C., el personaje prehistórico imaginado por Johnny Hart.[37] Me gustaría pensar que los lectores de un libro lean también el segundo y los contrasten.

Se habla de Las cosmicómicas como de ciencia ficción de un nuevo tipo. ¿Es así?

No, creo que los relatos de ciencia ficción se construyen sobre bases completamente diferentes a las que utilizo. Hay que pensar en el hecho, señalado por varios críticos, de que la ciencia ficción trata sobre el futuro; en cambio, cada uno de mis relatos parece ir en busca de un «mito de los orígenes». Pero no solo eso, está también la distinta relación que se establece entre datos científicos e invención fantástica. Mis cuentos toman como punto de partida alguna frase leída en algún texto, la mayoría de las veces en un libro de astronomía o cosmogonía contemporánea, un discurso que me lleva a zonas en donde no actúa ya el mecanismo mental que acostumbro: el de la imaginación visual. A veces la lectura me suscita imágenes e ideas para un relato. Cada narración comienza en el momento en que una de estas imágenes toma forma, se desarrolla y vive su vida autónomamente. En resumen, me gustaría que el dato científico me impulsara a salir de la imaginación habitual para vivir lo cotidiano en términos lejanos a nuestra experiencia. En cambio, la ciencia ficción nos aproxima a lo lejano, nos acerca a experiencias difíciles de imaginar, aunque con dimensión realista; o bien intenta hacernos entrar en un horizonte de imaginación que forma parte de una costumbre reconocida.[38] No sé, también es posible que me equivoque. Pero entonces sería necesario que me señalaran algo más preciso, como el nombre de algún autor, el título de algún libro de ciencia ficción para confrontarlos con Las cosmicómicas y encontrar similitudes y diferencias.

Lo cierto es que has buscado el impulso de estos relatos en la astronomía, la cosmogonía, en la física de la relatividad, en la teoría de la evolución. ¿A qué responden estos intereses científicos?

Por lo que concierne a los relatos, como decía, se trata de cargas propulsivas que pueden estallar a partir de cualquier discurso que estimule la mente para escribir algo más que una historia visible, algo más que un relato antropomórfico. Mis experimentos se han desarrollado únicamente en algunas direcciones y se relacionan con lecturas que por casualidad estaba haciendo en ese momento, pero supongo que el mismo método funciona igual con otros textos de

física cuántica, de genética o de geometría no euclidiana. Creo que cualquier texto teórico científico podría funcionar, incluso de matemáticas o de filosofía, pero debo decir que no elijo mis lecturas específicamente para «buscar inspiración». No, leo por curiosidad, por periodos, como sucede a quienes no siguen estudios especializados. Creo que eso sucede también con las lecturas no especializadas que hacen los especialistas. Leo pasando de un tema a otro. Mientras tenga interés por la astronomía, leeré libros de astronomía porque es lo que me interesa, no porque piense que me será útil para un relato. Los cuentos surgen por sí mismos, obedecen a una línea de búsqueda interna en la que se pueden incrustar los estímulos exteriores.

Por lo que dices, me parece que no ves una desconexión clara entre esta fase de tu trabajo y las anteriores. En tu opinión, ¿cuáles son los nexos entre Las cosmicómicas y tus otros libros?

En cuanto a la relación con mi discurso anterior, no creo que exista una desconexión. Pienso que en estos relatos continúa el discurso de mis novelas fantásticas, y no solo de estas. Esta vez me doy cuenta de que me gustan especialmente las historias en las que el no-ser se contrapone a lo que es; o el vacío y lo enrarecido, opuestos a lo pleno y lo denso, el revés enfrentado al derecho. No por nada la experiencia de las novelas fantásticas se termina con El caballero inexistente, uno de los libros que prefiero. También mis primeros libros pueden ser leídos desde este punto de vista abstracto, geométrico, densimétrico, sin la bandera neorrealista que parecían enarbolar hace veinte años. El más significativo entre ellos es Por último, el cuervo. Me hubiera gustado que mis libros fueran leídos con esa clave, por ejemplo, el relato «La aventura de un miope», publicado hace diez años. Einaudi recientemente reeditó en la colección Coralli la novela breve La nube de smog (1958), que no había aparecido sola en un volumen. Me parece que entre una imagen contemporánea como la de La nube y el cosmos de algunas Cosmicómicas, hay muchos puntos de contacto, incluso en la escritura. En resumen, sucede que mientras más cambiamos, más hacemos lo mismo: cuando lo descubrimos en retrospectiva, da una satisfacción especial.

¿Cree que Las cosmicómicas requiere una clave de lectura? ¿Y en caso afirmativo, la indagación que debe hacer el lector para extraer los significados implica quizá la lectura de contenidos sobre el esteticismo florido del nouveau roman?

Las cosmicómicas no requiere una clave de lectura. Si un lector quiere proponer o aplicar una, está bien. Me da mucha satisfacción cuando veo que algo que he escrito es interpretado con claves distintas, sobre todo si yo no lo había pensado así. Cada nueva clave que funciona sin forzar la cerradura (es decir, la construcción de figuras y palabras que son las únicas que he dicho, lo único que quería decir) es una prueba adicional de que el texto sigue en pie. Suelo partir de una imagen para escribir un relato o, mejor dicho, de una relación entre imágenes, y busco desarrollarla siguiendo su lógica interna. La potencialidad de los «significados» que puede tener me viene a la mente después y me cuido de no imponerlos al lector. Eso no quiere decir que me sean indiferentes los «contenidos». Al contrario, pienso que a un buen significante le debe corresponder por fuerza un buen significado. Debo agregar que no me parece pertinente acusar de esteticismo al nouveau roman: la preocupación de saber con certeza lo que se está haciendo cuando uno escribe es precisamente lo contrario al esteticismo, incluso es quizá la única vía para llegar a una densidad de «contenido» contundente, esto es, saber plenamente qué se entiende por «contenido».

En la crítica moderna se acepta comúnmente la interdependencia de los géneros artísticos. Por ejemplo, es posible hacer comparaciones simples: la literatura inglesa del siglo XVIII tiene su correspondencia pictórica exacta en el flamenco Bruegel y sobre todo Hogarth y la escuela holandesa. ¿Te sientes cercano a algún pintor vivo o por lo menos de nuestro siglo?

Creo que es posible establecer varias correspondencias figurativas actuales a Las cosmicómicas. En este momento solo tengo este libro en la mente, pero cuando voy a exposiciones continuamente encuentro obras que se «parecen» a lo que escribo. Pero es difícil nombrar a alguien en particular, porque de inmediato tendría que hablar de otros muy diferentes para balancear una declaración

apresurada. Más que un paralelismo verdadero entre literatura y pintura, se debe hablar de una atmósfera común, un mismo terreno en el que ambas plantan sus raíces. Un espíritu visionario de la literatura[39] surrealista a menudo se define como pictórico. En este sentido, para la portada de Las cosmicómicas, Einaudi eligió acertadamente una imagen surrealista.[40] Sin embargo, en ocasiones Las cosmicómicas va en una dirección diametralmente opuesta: una visión geométrica similar a los procedimientos de la abstracción.

¿Cuál es su opinión acerca de las vanguardias literarias italianas? Por ejemplo, ¿qué le parece el uso de medios semánticos no tradicionales en la poesía, como números, figuras o inclusive dispositivos mecánicos? ¿Su obra tiene algún elemento en común, quizá lejano, con las obras de nuestras vanguardias?

Siempre me han interesado las exploraciones que conducen a un conocimiento más profundo de la esencia de la obra literaria, la palabra, la escritura, el signo. Este es un momento interesante por el aspecto teórico en la experimentación literaria, especialmente en Francia (poco a poco va penetrando esta atmósfera en Italia). Esto ha dado como resultado obras no solo curiosas, sino nuevas y bellas; es un momento interesante, repito. Si soy de vanguardia o no, lo ignoro. Creo que estas definiciones no se las debe otorgar uno mismo. Continúo escribiendo mis relatos con minuciosidad artesanal, sin la cual no me gusta escribir. Cada día aprendo algo nuevo y estas novedades entran también en mi escritura.

*

¿Cuándo nació la idea de los primeros relatos de la serie Las cosmicómicas?

Estoy escribiéndolas desde hace un par de años. Empecé así: tenía la costumbre de apuntar las imágenes que se me ocurrían al leer un libro de cosmogonía, por ejemplo. O sea que partía de un discurso

distante del mecanismo de imaginación habitual para mí; sin embargo de vez en cuando surgían imágenes que estimulaban propuestas de escritura. Me bastó tomar notas para encontrarme luego con cierto número de inicios, de temas. Solo me quedaba desarrollarlos.

Es difícil indicar en un relato las fechas con precisión: hay un momento que marca el inicio, que puede ser muy anterior al desarrollo del resto. Después, una vez que está concluido, puede pasar que me percate de que no era así, que el verdadero relato era diferente, entonces lo reescribo. O bien me pongo a observar el texto con una perspectiva distinta, entonces lo corrijo desde adentro, por decirlo de alguna manera. Muchas correcciones mínimas que lo dejan aparentemente igual, pero que en el fondo lo hacen un cuento nuevo. Por ejemplo, uno de los primeros cuentos de esta serie, «Un signo en el espacio»: desde que lo publiqué el año pasado en la revista Il Caffè, seguí trabajándolo hasta ahora que fue incluido en este volumen. Es uno de los que más me gustaron en un primer momento. Tanto, que muchas veces he intentado imitarlo, hacer otros con el mismo modelo. Pero fue difícil.

Generalmente se cree que es muy fácil para un autor imitarse a sí mismo, repetirse, que hacerlo denota pereza: es lo contrario. Repetirse es el mejor sistema para lograr entender bien lo que se hace y solo se consigue a través de aproximaciones y exclusiones. Saber bien lo que se ha hecho es la única manera de saber bien lo que se quiere hacer. Al final, logré escribir un solo relato que para mí representa un paso adelante con respecto a «Un signo en el espacio», me refiero a «La espiral», que relata los pensamientos de un molusco mientras le crece la concha. «La espiral» pasó también por varias etapas de escritura, incluso podría decir que la historia aún no ha terminado. Lo considero un punto de llegada de lo quise hacer con el proyecto de Las cosmicómicas, pero también un punto de partida porque desde ahí quiero retomar mi trabajo.

¿Considera Las cosmicómicas como un work in progress, como una fase determinante en la perspectiva de su trabajo futuro?

Tal vez. Ahora estoy presentando una docena de piezas que son en

cierto modo un catálogo de posibilidades, porque necesito que se lean y saber qué se dice. Los lectores del Il Giorno conocen algunos, pero en gran parte son inéditas. Y no todos los publicados en Il Giorno están en el libro. Mientras tanto, sigo escribiendo.

¿Cómo se coloca este libro en el conjunto de sus obras anteriores?

Me parece que se relaciona con El caballero inexistente. Siento que se me dan especialmente bien las historias en las que el no-ser se contrapone al ser, el vacío al pleno, o temas de este tipo. En el fondo, mis relatos están siempre en esa línea: anécdotas que aparentemente se sitúan en la vida cotidiana, por ejemplo, «La aventura de un miope», este no resulta muy diferente a los contenidos en Las cosmicómicas, o también, «Los años luz». Los cuentos que escribí hace veinte años, digamos Por último, el cuervo, tienen un tema y una estructura similar.

Recordando sus relatos de hace veinte años… ¿Cuál es su postura frente al «compromiso»?

En tiempos recientes se han disparado en Italia algunas sentencias contra el «compromiso» político en literatura, como para arrancarlo de raíz. Todas provienen de la «izquierda», tanto de la ultraizquierda ideológico-política como de la ultraizquierda literaria formal. Tiros que apuntaban algunos blancos, debo decir. En este marco, mi libro podría ser entendido como una respuesta evasiva del tipo: «¿Cómo voy a saber de política? Mi interés está en la astronomía». Pero las cosas son más complicadas. En estos mismos años en Alemania Occidental la literatura más vital está centrada en el debate político de forma casi exclusiva. Es porque ahí la opacidad de la situación general ha provocado que la verdadera oposición se presente en la literatura. Diremos que hay momentos en que las palabras y las imágenes de la política son primigenias, nuevas, o bien su uso es insólito, tanto que la literatura puede utilizarlas, sin que el desgaste o la confusión de significados impuestos por el uso cotidiano las disuelva en cuanto aparecen en la página. Hay otros momentos en los que esas mismas palabras e imágenes no son

perceptibles en la página, como si la cinta de la máquina de escribir no tuviera tinta. Pero estos son detalles externos: cada discurso tiene significado en el plano de la historia política, sin importar la clase de signos que utilice.

¿Qué personaje de novela le gustaría ser?

Ummm… Bouvard y Pécuchet. Uno de los dos, o los dos. Desde hace tiempo los envidio. ¿Eran idiotas? No estoy tan convencido. Y hoy en día la idiotez se mueve en otros caminos. En todo caso, valdría la pena intentarlo.

[35] Autoentrevista en cinco preguntas y respuestas preparada por Calvino para la aparición de Las cosmicómicas en noviembre de 1965, publicada con variantes y añadidos en varios medios nacionales y locales. El original mimeografiado (4cc) está conservado en el archivo Einaudi con el título Calvino: nada de ciencia ficción. Continúo mi discurso, y el subtítulo Entrevista con el autor de Las cosmicómicas. En el párrafo uno se lee esta introducción: «Un libro de Italo Calvino, es decir uno de nuestros escritores más extrovertidos e inteligentes, constituye siempre un gran acontecimiento literario: sobre todo si, como es el caso de las recientes Cosmicómicas, es publicado por Einaudi. Su humor visionario y aventurero se remonta desde los siglos de El barón rampante y El caballero inexistente a millones y billones de años atrás, cuando la luna rozaba la tierra y era posible subir a ella con una escalera de mano y cuando en la tierra aún no había colores ni agua y se jugaba a las canicas con los primeros átomos de hidrógeno. Temas que Calvino trata con desenvoltura y familiaridad, animando estas historias con las inquietudes, las dudas y el recelo de los hombres de hoy. La "moral" de estas fábulas ha desatado la discusión de la crítica. Por nuestra parte, hemos preferido escuchar a la persona más calificada: el autor mismo. Y aquí siguen las respuestas de Calvino». La pregunta y respuesta seis se encuentran en «Due domande a Italo Calvino», entrevista de Franco Palmieri, Avanti, 16 de diciembre de 1965, p. 3; las preguntas y respuestas siete y ocho en «Quattro domande a

Italo Calvino», entr. de Giorgio Montefoschi, Corriere mercantile, 13 de junio de 1966, p. 3. Las subsecuentes preguntas y respuestas se encuentran en «Calvino spiega il suo cosmo (Dal barone rampante al misteriossisimo Qfwfq)», entr. de Alfredo Barberis, Il Giorno, 22 de diciembre de 1965, p. 7.

[36] Un año antes, cuando presentaba en el Caffè di Vicàri Un segno nello spazio, IC escribió: «Las cosmicómicas tienen detrás sobre todo a Leopardi, los cómics de Popeye el marino, Samuel Beckett, Giordano Bruno, Lewis Carroll, la pintura de Matta, y en ciertos casos a Landolfi, Immanuel Kant, Borges y las incisiones de Grandville». («Le Cosmicomiche», Il Caffè, XII, 4 de noviembre de 1964, p. 40.)

[37] El libro de J. Hart, L'antichissimo mondo di B. C., Mondadori, Milán, 1965, en la colección Nuovi scrittori stranieri, dirigida por Elio Vittorini. B. C. es el acrónimo de Before Christ.

[38] Años después, en una respuesta a Alfredo Barberis («usted ha escrito relatos que pueden ser considerados, en sentido llano, de ciencia ficción»), IC dirá: «Entre 1963 y 1968 leí muchos libros de astronomía, sobre todo las teorías cosmológicas y cosmogónicas actuales. A partir de los estímulos fantásticos propiciados por estas lecturas nació el impulso de escribir Las cosmicómicas y Tiempo cero. Creo que los relatos de estos dos libros siguen caminos completamente diferentes a los de la ciencia ficción; tanto en los modelos imaginarios como en la escritura y en la relación paradójica establecida con el mundo de la ciencia». (Corriere della Sera, 27 de abril de 1972, p. 13.)

[39] Se ha corregido corregido el término pintura, probable lapsus del texto impreso.

[40] La imagen de sobrecubierta de Las cosmicómicas era Un autre monde, de M. C. Escher.

14

Nunca satisfecho con las definiciones

41

Sentado frente a mí, Calvino evoca el tiempo lejano de sus inicios literarios. Su voz es cálida, precisa.

Después de la Liberación empecé a publicar relatos de acción inspirados en la vida de la Resistencia italiana. Estaban escritos en el estilo de Hemingway, de quien admiro la rapidez, pero también buscaba ser menos realista y dar a las anécdotas descritas un tono de fábula.

Mi primera novela, El sendero de los nidos de araña, escrita en 1946, era neorrealista. Narraba, con un estilo violento y sobrecargado, la historia de un muchacho en la guerra partisana. Sin embargo, creo que mi neorrealismo encontró su verdadero desarrollo más tarde, con la novela fantástica, que para mí era una manera objetiva de representar a los personajes. Entre 1951 y 1959 escribí El vizconde demediado, El barón rampante y El caballero inexistente.

Se ha dicho de estos libros que eran «relatos volterianos». ¿Qué le parece la comparación?

Los críticos franceses vincularon con mucha generosidad el nombre de Voltaire y el mío. Su estilo me gusta pero, si vamos a la sustancia, creo que el relato filosófico de Voltaire, concretamente en su concepción, tiene muy poca relación con mis tentativas literarias. Para Voltaire el personaje del relato tiene la misión de encarnar una idea. Para mí es casi lo opuesto: parto de una imagen y la desarrollo hasta sus consecuencias extremas. Dicho de otra manera: cuando

escribo, voy en busca del sentido exacto y profundo de lo que estoy narrando. Naturalmente, soy un hombre de mi tiempo, tengo mis opiniones, no pretendo ser una tabula rasa y, finalmente, todo lo que pienso se refleja en lo que escribo y nada está determinado de antemano. En el fondo, mis narraciones «fabulísticas» —así es como suelen llamarlas— se sitúan a medio camino entre el relato filosófico y el fantástico de tipo surrealista. El escritor surrealista deja hablar al inconsciente. En mi caso, el inconsciente (digamos: el juego espontáneo de imágenes) y la razón (el juicio intelectual) se conectan constantemente entre sí.

Con La jornada de un escrutador, publicado en Italia hace tres años y recientemente traducido al francés, Calvino se aleja del relato fantástico para volver a cierto realismo. Al protagonista, Amerigo Ormea, el Partido Comunista le encomienda la tarea de vigilar el proceso electoral en una casilla ubicada en el Cottolengo, un gran hospicio turinés —una verdadera microciudad gobernada por monjas—. La partida ya está decidida, las monjas y los enfermos han sido ampliamente instruidos para que voten por el candidato de la Democracia Cristiana. Sin embargo, no resulta tan sencillo, y la jornada que vive el personaje en el Cottolengo le hace descubrir mundos que ignoraba: por un lado, el sufrimiento y los defectos físicos horribles, y, por el otro, la organización de las monjas. Todo esto lleva a Amerigo a revelarnos de manera sutil largas meditaciones. Su sinceridad aporta al libro el carácter de un documento, con estilo incisivo, unas veces sarcástico y otras patético. Calvino hizo una verdadera obra maestra.

Se trata de una experiencia vivida. Escribí La jornada de un escrutador en 1963, pero los hechos narrados sucedieron en 1953. Es una novela que traje dentro de mi cabeza diez años: el núcleo creció y maduró poco a poco… Pienso que se podría escribir una historia de este tipo inspirándose en cualquier jornada de la vida de un ser humano. Aquella, más que otras, me pareció digna de ser narrada.

¿Cree que hay una especie de fractura entre La jornada de un escrutador y sus libros anteriores?

No, porque simultáneamente, desde hace años, escribo libros con tendencia fantástica además de escribir «relatos-debate» acerca de la vida contemporánea, llamando a las cosas por su nombre. A partir de cierto momento sentí la necesidad de escribir relatos de reflexión y meditación muy sutiles, en los cuales incluyo mucho de mí mismo. Ahora, cuando abordo un tema contemporáneo, el punto de vista es siempre el de un personaje cuyo lenguaje corresponde al mío. Por ejemplo, en Aventures sirve de ejemplo el relato titulado La nube de esmog, el tema de discusión acerca de un problema está presente y oculto a la vez o, en términos más concretos, la posición del ciudadano frente a la civilización industrial. No había tesis ni verdades por demostrar, tampoco conclusiones, pero sí se exponían los diversos puntos de vista posibles.

En La jornada de un escrutador el tema es político. Intenté descubrir qué hay realmente detrás de las palabras de las ideologías. ¿Qué hay debajo de las palabras comunista o católico? La actitud de Amerigo —es decir: la mía— es la de un hombre que nunca está satisfecho con las definiciones y quiere explorar, ir más a fondo. Busqué representar en el flujo del pensamiento cierta geometría de ideas que se oponen, se equilibran, se mezclan y confunden. La reflexión se hace explícita por el hecho de que en ciertos momentos interrumpo el relato para introducir paréntesis en los que expreso los pensamientos del personaje. Es un procedimiento estilístico que permite atenuar un sinnúmero de certezas demasiado simples.

¿La jornada de un escrutador podría ser en algún sentido la novela de la nostalgia «revolucionaria»? Por otro lado, la palabra que leemos es de Amerigo, quien constata que la pureza revolucionaria solo es total cuando se habla de los grandes eventos históricos: en su caso, la Liberación italiana. Posteriormente, esta pureza se deja aplastar por la burocracia del Estado, incluso por los democráticos…

Esa era en efecto la atmósfera italiana de los años cincuenta, al menos en el medio intelectual. Sentíamos la nostalgia por aquella Italia ideal que se había presentado durante la Resistencia y en los primeros años de la posguerra. Mi protagonista la siente y, a la vez,

este sentimiento comienza a cansarlo. Está en su carácter: después de elaborar un proyecto, enseguida tiene una reacción contraria. Comprende que no todo podía ser puro en aquellos tormentosos años de 1940 a 1945… Cuando lo tiene claro se molesta…

¿Amerigo puede ser considerado un prototipo?

Es muy italiano. Creo que un italiano inteligente como él siente la necesidad de buscar la verdad, diseccionarla, ver las caras de un mismo problema. Diría que es una virtud italiana, una virtud que es también un límite para los intelectuales. Es difícil que el italiano sea extremista, y si llega a serlo lo será de forma equilibrada. A causa de su temperamento, el italiano es más que nada un mediador: esto queda claro, creo, en el personaje de Amerigo.

En su libro hay una frase terrible sobre la literatura: «La literatura de las personas le parecía la extensión de las lápidas del cementerio: el de los vivos y el de los muertos».[42] *¿Es una opinión de Italo Calvino?*

Es un estado de ánimo quizá momentáneo, pero podría repetirse.[43]

¿Cómo define su posición en la literatura italiana contemporánea?

Me parece que no pertenezco verdaderamente a ningún grupo. Diría simplemente que he participado en algunos periodos de esta literatura. Siempre busco definirme a través de mis obras, que son, en muchos casos, diferentes entre sí. Creo tener una línea. Como usted sabe, hay un juego de dibujo en el que se presenta una serie de puntos numerados y al unir en orden los puntos, se obtiene una figura. Creo que si se unieran todos mis libros, al final se obtendrá una imagen precisa: la mía.

¿Con qué escritores italianos tiene afinidad?

Estuve muy unido a Elio Vittorini, compartimos la dirección de una revista. Pertenecía a una generación distinta de la mía, pero con él tuve los diálogos más ricos, más fecundos. Antes conocí a Pavese. Ambos me ayudaron a dar mis primeros pasos en literatura.

[41] «Calvino en París», entrevista de Claude Couffon, Les Lettres Françaises, 1131, 12-18 de mayo de 1966, pp. 6-9.

[42] La frase está en el inicio del capítulo XI.

[43] El resto de la respuesta resulta incomprensible a causa de un desorden en las líneas tipográficas del periódico francés.

15

Una imaginación y un lenguaje siderales

[44]

Antes que nada, el título: ¿qué significa Tiempo cero?

Tiempo cero o T0 es una fórmula frecuente en los libros de cosmogonía o de teoría de la relatividad. Una t seguida de un pequeño cero subíndice indica el tiempo de un momento llamado cero, para diferenciarlo de los momentos siguientes, t con uno, t con dos, etcétera. Esta fórmula da el título a uno de mis relatos, se puede llamar relato a una historia completamente inmóvil, contenida en un instante de espera mortal.[45]

Usted ha dicho: «cosmogonía». ¿El nuevo libro está inspirado por el mismo aliento del anterior, Las cosmicómicas?

En parte sí, he seguido elaborado algunos temas que me interesaban particularmente. Aunque debo decir que solo ahora empiezo a ver claramente la dirección en que me estoy moviendo. Cuando publiqué Las cosmicómicas sentí que se me había abierto un nuevo camino, pero que apenas comenzaba a abordar las cosas que quería decir.

En Las cosmicómicas, el protagonista es un ser de nombre impronunciable, Qfwfq, y de forma inimaginable porque es un antecesor no solo del hombre sino de todos los seres vivientes. Un personaje que adopta por turnos formas diversas. ¿En Tiempo cero aparece de nuevo Qfwfq?

En la primera parte del libro, sí. Pero en cierto momento el

personaje adquiere una dimensión que no tenía: la muerte. Qfwfq es al mismo tiempo uno de los primeros seres vivientes en el océano primordial y también un ciudadano milanés cualquiera que un domingo muere en un accidente de auto.

¿Un Qfwfq que muere y al mismo tiempo sigue viviendo?

El tema más ambicioso que enfrenté es el monólogo de un ser unicelular que relata su propia reproducción por bipartición: la discontinuidad de la vida… Qfwfq se disuelve en esta fase, y nos olvidamos de él. Digamos que su lenguaje es lo que entra en crisis. Solo queda una narración en primera persona, una que ya no requiere ser propulsada entre galaxias y planetas. Por lo tanto, las relaciones con el tiempo y el espacio pueden ser vertiginosas para un hombre encerrado en su auto, detenido por un semáforo…

¿Se está refiriendo a otro cuento?

Sí, a «La persecución». En ese punto también la idea de Las cosmicómicas había entrado en crisis…

¿Crisis de lo cósmico y de lo cómico?

Del equilibrio entre ambos. Había comenzado con el propósito de despojar del velo de ansiedad y estupefacción que genera la evocación del origen del mundo y de la vida. Para lograrlo, usaba elementos estilísticos reductivos, con ironía, un «sublenguaje» muy prosaico, para reducir y «humanizar» la imaginación más allá de la dimensión humana. En cierto punto me sentí insatisfecho, ya no podía hablar en falsete, por ese motivo revolucioné radicalmente mi programa.

¿En qué sentido?

Empleando una imaginación y un lenguaje siderales, apartándome de la astronomía, para narrar situaciones típicamente humanas, dramáticas o angustiantes, resolviéndolas con procedimientos de abstracción, como si se tratara de problemas matemáticos: es lo que me decidí a hacer. Los últimos relatos de Tiempo cero están escritos con ese programa estilístico. Quizá no solo estilístico… Quise meter en mi juego…

¿Qué cosa? Dígalo, dígalo.

¿Eh? Bah, nada, es solo un juego de precisión, he querido jugar con más rigor, eso es todo.

[44] «Un Calvino nuevo en Ti con zero», autoentrevista (firmada por Mauro Lami), Messaggero Veneto, 22 de noviembre de 1967, p. 3.

[45] Véase también lo que dirá IC muchos años después en la entrevista de Michele Neri, p. 321.

16

Venecia, arquetipo y utopía

de la ciudad acuática

46

Italo Calvino, uno de los protagonistas de nuestra literatura, vive en París dese hace tiempo, en un departamento del Square de Châtillon. ¿Habrá ido a respirar aire de otra cultura? ¿O simplemente a pasar unas vacaciones? Como sea, en París responde a nuestras preguntas acerca de Venecia, «primera ciudad no-euclidiana y por lo tanto modelo de ciudad con futuro por delante» porque además posee la dimensión acuática.

Nada te puede dar la idea de esa dimensión sino el hecho de que las puertas de las casas de Venecia se abren al agua. Desafía a la pereza mental del hombre de tierra firme, lo lleva a interiorizar la idea de que esa es la puerta verdadera, que la otra, la que abre al campo o a la calle, es una puerta secundaria. Basta meditar un momento para entender que la puerta que da al canal no liga únicamente con una vía acuática, sino con toda la red líquida, es decir, con toda el agua que envuelve al planeta. Es eso lo que se siente en las casas venecianas: que la puerta terrestre da acceso a una porción limitada, a un islote, mientras que la puerta del agua abre directamente a una dimensión sin confines.

Venecia provoca un clima mental particular, es precisamente una geometría especial no-euclidiana: la línea que une dos puntos en Venecia, nunca es la recta.

Por eso nuestra imaginación viaja por caminos inusuales. No hay límites en el plano de las sensaciones perceptivas, el espacio se abre

y se cierra ante nosotros en diferentes configuraciones. El efecto extraordinario de Venecia es precisamente la diversificación extrema, la no-uniformidad en una experiencia homogénea. No por nada la terminología del tránsito urbano es de una riqueza inigualable: cayo, campo, fondamenta[47] de soporte, orilla, salizada[48] con pavimento, pasaje… Cada lugar debe ser nombrado con precisión puntillosa, como reivindicando su individualidad. Me doy cuenta de que no logro recordar tantos vocablos para las vías acuáticas: canales, vías… ¿Qué más? Se trata quizá de una menor receptividad de mi memoria o tal vez la nomenclatura de las vías de agua es más pobre. El léxico veneciano no da explicaciones de la variedad de formas que nos introduce en el laberinto lacustre. En cualquier caso, la explicación podría ser única: el agua es un elemento unificador, la diferencian los lugares que emergen de ella. La laguna tiene un solo nivel, mientras que los soportes y puentes, con su continuo subir y bajar por los peldaños, introducen el elemento discontinuo propio del lenguaje.

Calvino parece obsesionado con esta «otra dimensión» del agua.

Vivir en Venecia prescindiendo del agua no significa no vivir en las condiciones en que viven los otros habitantes de la ciudad: es vivir en una ciudad en negativo. La imaginación se niega a representarse una Venecia seca: si trato de imaginar los canales secos, veo abrirse abismos entre las orillas, veo una ciudad de pesadilla atravesada por canyons sin fondo. O bien, otra secuencia de la pesadilla: los canales se cierran, cicatrizan, acercan los muros de las casas dejando solo estrechos pasajes (existe una Venecia así, la de los pobres de Castello).

¿Para usted, qué realidad es predecible para la futura Venecia?

En los proyectos de las metrópolis del futuro, con frecuencia aparece el modelo veneciano. Por ejemplo, en las propuestas de algunos urbanistas para resolver el tráfico de Londres, hay vías subterráneas destinadas a los vehículos mientras los peatones circulan por caminos elevados y puentes. El agua tendrá cada vez

mayor espacio en la civilización metropolitana. En el periodo de transición que estamos por vivir, en el que tantas ciudades deberán ser abandonadas o reconstruidas por completo, Venecia, que no ha pasado por la breve fase de la historia humana que supuso que el futuro pertenecería al automóvil (hace unos ochenta años solamente), será la ciudad mejor capacitada para enfrentar la crisis y con su experiencia dará nuevos horizontes de desarrollo.

¿Es Venecia una ciudad del futuro y no solo del pasado?

Sí, así es. Venecia perderá algo, el hecho de ser única en su género. El mundo se llenará de Venecias, o sea, de «Supervenecias», en las que se sobrepondrán y enlazarán múltiples retículas de diferentes niveles: canales navegables, vías y canales para vehículos flotadores, calles subterráneas de hierro o calles subacuáticas o elevadas… En este contexto veo la Venecia del futuro. Considerarla en su faz historico-artística, es tener en cuenta un solo aspecto, fascinante e ilustre, pero limitado. La fuerza con la que Venecia actúa sobre la imaginación es la de un arquetipo viviente que se enfrenta a la utopía.

[46] «La “loro” Venezia. Archetipo e utopia della città acquatica», coloquio de IC con Ivo Prandin, Il Gazzettino, 9 de abril de 1968, p. 4. Entre los papeles de IC se conserva el mecanuscrito original de un texto más largo —las partes publicadas en Il Gazzettino son casi idénticas—, con firma, agregados, correcciones y fecha (1968) autógrafos, con el título «Venezia, archetipo e utopia. Avvenire della città acquatica», publicado en traducción alemana en la revista Merian, septiembre de 1974; después en Saggi, pp. 2688-92, con el título «Venezia. Archetipo e utopia della città acquatica».

[47] En Venecia, se designa fondamenta al tramo de calle que rodea un canal o un río. Típicamente, la fondamenta tiene también atracaderos (rive) con escalones de piedra de Istria que bajan hacia el agua para facilitar el atraque de los barcos, la carga y descarga de las mercancías y la subida/bajada de los pasajeros.

[48] Se llamaron salizadas a las primeras calles anchas pavimentadas en Venecia.

17

Un libro no es un meteorito

49

Desde hace tiempo te has ido a vivir a París. ¿Qué ha significado esta decisión para ti, aislarte para dedicar el tiempo completamente a tu trabajo de escritor?

¿Aislarme? Un poco sí. A decir verdad, en Italia ya intentaba estar así todo lo posible, por lo menos desde que entendí el peligro que corren todos los escritores de convertirse en «hombres públicos» (peligro, se entiende, desde mi punto de vista, porque para otros es como una parte del rol). Ahora bien, París está a una hora de Milán o de Turín, por lo que puedo ir y venir cada que tengo algo qué hacer. Y al mismo tiempo puedo evitar un poco ese goteo de molestias, mucho más complicado de esquivar para un escritor «residente». Digamos que estoy en París como podría estar en el campo, pero como en las grandes ciudades, con todas las ventajas (y las desventajas) a disposición. Entonces, más que una maniobra para aumentar mi productividad de escritor —otra preocupación que he echado a un lado—, mi elección obedece al deseo de un modo de vida de mayor recogimiento y menor dispersión.

¿Sin embargo no piensas que este retiro implica una renuncia de una función propia del escritor: hacer sentir su voz en el debate contemporáneo? Recuerdo hace unos años varias intervenciones tuyas acerca de problemas culturales o políticos. Por el contrario, no has tomado posición en los últimos años, a pesar de que están sucediendo tantas cosas en Italia y a escala mundial.

Hay una necesidad juvenil en el deseo de querer estar en medio de las cosas que suceden, se trata de una sacrosanta necesidad vital,

además de una fuerza histórica. Estoy satisfecho de haber vivido esta etapa cuando era joven, porque siento que en la madurez es necesario encontrar otro ritmo. Si no, existe el riesgo de convertirse en uno de esos «mandarines» que corren ansiosos tras la novedad, escupiendo sentencias acerca de todo. Sigo estando atento a los acontecimientos, pero a menudo descubro que el mundo es diferente a como lo imagino; por eso intento solo hablar de las cosas que veo claramente, sin apresurarme por llegar a ninguna conclusión.

¿No crees que esta discreción provoque que los demás no te entiendan cuando llegas a concluir algo? Por limitarme a un episodio muy comentado, pienso en lo sucedido el año pasado cuando rechazaste el Premio Viareggio. ¿Tal vez no esperabas suscitar tanta polémica al ver tu gesto aunado al de otros, y escuchar que lo habías hecho por publicidad?

Bah, aquí pisamos un terreno que apasiona a mucha gente, y resulta inútil que hable yo, cuando lo que he intentado es prestarle la menor atención posible. El año pasado me pareció que era lo único que podía hacer, desde el momento en que la aceptación de un premio equivale a pronunciarse a favor de los premios, tal como son. Y parecía que me daban el premio para comprometerme con una afirmación de este tipo. En vez de eso lo rechacé, y me llovieron descalificaciones de todo tipo. ¿Debo responder, explicar, polemizar? No creo estar hecho para ese tipo de batallas, además las cosas que decían los periódicos eran mal intencionadas. Ninguno se percató de que la cifra rechazada no era de aquellas que la publicidad pudiera restituir. ¿Qué podía decir? «Ah, no, ¡miren qué bueno soy: acabo de perder tres millones sin mover una pestaña!» Habría sido ridículo. A veces es necesario saber estar solos; es el único modo de hacer entender que esas no son las cosas importantes.

¿Notas en este plano una diferencia entre Italia y Francia?

Si te refieres a ese tipo de ritos protocolarios (premios, gloria

académica, divismo, sociedades literarias, etc.), aunque no he tenido una experiencia directa, creo que se trata de la misma cosa lamentable en todas partes. Sin embargo, me parece que París es un mundo en sí mismo, que tiene menos que ver con la literatura y la cultura. No obstante, hay más espacio para ignorarse unos a otros. En Italia todos se conocen, todos se «ven»; en París los escritores se frecuentan solo si tienen que hacer un trabajo juntos, no se tutean; y me parece que eso es mejor. Sobre esta base puede haber un trabajo de grupo que nosotros (al menos hasta mi generación) hemos sido orgánicamente incapaces de hacer; así pueden surgir grandes amistades o verdaderas enemistades. Pero creo que en este sentido se está dando un cambio en Italia, en la medida en que la cultura ya no es el «pequeño mundo» de unas cuantas personas.

¿Y en un plano general, desde el observatorio de París, qué opinas de la vida cultural italiana?

No se trata de un observatorio: para hacer una comparación entre Italia y París ya no es necesario estar de un lado o del otro; información, libros, revistas pasan con rapidez de un país al otro y también las personas viajan y se reúnen con frecuencia fuera de sus fronteras. Aun así, como primera aproximación, diría que Italia da la impresión de tener una cultura con mayor vivacidad, brillante, pero también más superficial (y por eso los intelectuales franceses tienden a mitificar hechos y personas italianas que para nosotros tienen proporciones más modestas), pero este punto debe especificarse. Por ejemplo, en cuántos campos los intelectuales italianos, con su pasión por estar actualizados acerca de todo lo que pasa en el mundo, terminan por saber muchas más cosas que sus colegas franceses, entre quienes esta curiosidad es menor. El problema es cómo se emplea la masa de información que se tenga. En general los franceses excavan y excavan en una dirección, llevan cada investigación al extremo, y así construyen una cultura de connotaciones específicas. Sin dejar de mencionar que este rigor de los franceses parece, en muchas ocasiones, una obsesión como la de quien tiene una sola idea en la cabeza, y sigue golpeando y golpeando el mismo clavo con gravedad y concentración desproporcionadas, en relación con los resultados. Por ejemplo, en

la actualidad, la crítica literaria tiene un lenguaje único que convierte a las revistas francesas en una alucinante tautología.

¿No te parece que en años recientes en nuestro país se ha retomado un rigor especializado que ha hecho sentir su influencia en la atmósfera general de la cultura italiana?

Entendámonos: que la cultura italiana sea ágil y curiosa es para mí una cualidad positiva, y no quisiera para nada que se perdiese. Lo que lamento es que nos contentamos con poco y que nuestra cultura sea poco «exigente». Necesitaríamos una generación que fuese muy exigente (en el sentido de pedirle a la cultura más de lo que hoy le da al género humano), que fuera capaz de concentrarse (en el sentido de trabajar duro para consolidar los cimientos, ya que sin estos no se logra nada). No sé decir si está sucediendo algo en este sentido, pero sé que ahora hay giros cruciales en la atmósfera cultural, especialmente en la juventud, y que podrían sorprendernos en cualquier momento.

Continuando con el tema de las comparaciones internacionales, ¿cómo han sido acogidos en el exterior tus últimos libros Las cosmicómicas y Tiempo cero?

Las cosmicómicas ya salió en Francia, Inglaterra, Estados Unidos y Argentina, en algunos países escandinavos y de Europa oriental, y también una selección en la Unión Soviética. Entre los países donde pude seguir alguna crítica, leí reseñas particularmente favorables en Estados Unidos: nada extraordinario, una gentil simpatía; sin embargo, con las traducciones es raro que un escritor recoja satisfacciones más sustanciosas. Es necesario optar por decir la verdad en este asunto. Las literaturas extranjeras viven en todas partes una contradicción fundamental; me refiero a la literatura en lenguas extranjeras en Italia y a la literatura italiana en el extranjero. La contradicción es esta: se traduce muchísimo, pero la fuerza de penetración es limitada. Actualmente, en cuanto un autor consigue notoriedad en su país, inmediatamente es traducido por las principales editoriales, que están a la caza de best sellers de prestigio cultural, pues desean tener una lista

de autores extranjeros bien surtida.

Entre estos libros traducidos están los de aquel que triunfa, puede que por motivos más o menos buenos: políticos, eróticos, de moda, de confort, de extrañeza, y con menos frecuencia literarios. No obstante, hay muchos otros libros que incluso podrían ser óptimos, pero que no logran atravesar el umbral de la atención del público: en el mejor de los casos reciben escuetos elogios de críticos distraídos. Están en la vitrina una semana, un poco más sobre los anaqueles de la librería, y después se devuelven a los editores, desaparecen en las bodegas y no se vuelve a escuchar hablar de ellos.

¿Entonces las culturas nacionales serían especies de vasos no comunicantes? Y luego, al responder las otras preguntas, subrayaste la desaparición de las fronteras culturales. ¿No es una contradicción?

Tal vez no, un libro no es un meteorito, necesita alrededor suyo todo un contexto, debe estar situado en el marco de una civilización y en una relación con los demás libros. Fuera de ciertas aristas y de ciertos contenidos de interés inmediato, los libros están mucho más ligados a su contexto cultural que lo que el cosmopolitismo del mercado comercial nos hace creer. En este punto se puede entrar a un largo discurso: algunos países han logrado exportar su cultura como un conjunto; otros no, por ejemplo, Italia. Para continuar nuestro discurso, diré que las culturas nacionales siguen pesando mucho, si bien con un sentido diferente al tradicional nacional-popular. Por ejemplo, creo que mis últimos libros, que parecen los más cosmopolitas, en realidad están muy localizados en una línea de la literatura italiana que parte de los primeros siglos y que, así sea discontinuamente, se prolonga hasta ahora. Además, son libros concebidos primordialmente para mover fibras en la imaginación italiana actual.

Veo que tiendes a limpiar el terreno de toda mitología que se crea en torno al trabajo del escritor, sin embargo, muestras una gran fe en el

futuro de la literatura ¿Estás seguro de que este futuro existe? ¿Cómo reaccionar ante la hipótesis de la «muerte de la literatura»?

El trasfondo filosófico, sociológico y escatológico de las variadas teorías literarias en torno a «la muerte de la literatura», me resulta absolutamente ajeno. Pero reconozco que hacer «literatura de la muerte de la literatura» puede ser un modo eficaz para vitalizar el arte de la escritura. Cada forma que muere da lugar a otras formas y a otras ideas. Por eso para nada pienso que, frente a quien dice: «la literatura debe morir», sea necesario adoptar una actitud de paladín, de defensor de quien sabe qué. Por el contrario: solo puede llamarse vivo quien sabe que puede morir en cualquier momento.

Una última pregunta. ¿Piensas que la literatura debe recuperar una explícita tensión ideológica para sobrevivir?

Sí, pero dando a la «ideología» un sentido mucho más complejo y al mismo tiempo mucho más simple que aquel que le otorga la propaganda política. Creo que la literatura responde primero a funciones profundas, antropológicas, antes que ideológicas. En este sentido no estoy para nada convencido de una determinada ideologización que surge asociada a indagaciones hasta ayer esencialmente formales, tanto en Francia como en Italia. Pienso que la literatura se interesa por la ideología en tanto le permite entender, en la sociedad contemporánea, el mecanismo que pone a funcionar hechos humanos fundamentales como el miedo, la risa, el erotismo, la crueldad, el estar juntos, el apartarse, el comportamiento en la abundancia y en la penuria, y así sucesivamente. Dando la vuelta a lo que comúnmente creemos. Pienso que la tensión ideológica debe operar antes en el lector que en la obra: no importa tanto aquello que la literatura «enseña», sino las preguntas que el lector hace a la literatura, su modo de interrogarla.

[49] «Calvino scrittore appartato ha fiducia nella letteratura (L'autore de Il barone rampante ha scelto Parigi per lavorare e osservare)», entrevista de Raffaele Crovi, Avvenire, 20 de julio de 1969, p. 3.

18

Un paisaje ininterrumpido de papel

50

Italo Calvino vive en París la mayor parte del año. Pero, basándonos en lo que nos ha dicho, no es el fruto de una elección.

Vivimos hoy en una metrópoli única que cambia de nombre según el aeropuerto, sin ninguna perspectiva de continuidad. En Italia, donde las metrópolis están descentradas, o mejor, están constituidas de muchos centros complementarios, se tiene la costumbre de ir y venir sin parar entre tres o cuatro ciudades, como cuando uno cambia de estancia en una casa. Así aprendí desde hace tiempo a no vivir en ningún lugar para poder creer que vivo en todas partes.

En efecto, varios relatos de Tiempo cero se desarrollan en una ciudad que se parece a Nueva York, y otros en una autopista que conecta dos ciudades. La imagen de una metrópoli ininterrumpida contrasta con sus primeras obras que, al menos hasta El barón rampante, estaban ligadas a un paisaje, el de la Riviera ligur. ¿Usted piensa que la presencia de la naturaleza, de una naturaleza, es esencial para un escritor?

Los paisajes naturales cambian más rápido que las ciudades. Los primeros veinticinco años de mi vida (o casi) viví dentro de un paisaje. Sin salir nunca. Es un ambiente que nunca perderé, porque solo lo que existe enteramente en la memoria es definitivo. Luego, he vivido otros veinticinco años (o casi) en medio del papel impreso: dondequiera que me encuentre me circunda un paisaje ininterrumpido de papel.

¿París es también una ciudad de papel?

París es una de los más exuberantes bosques de papel escrito en el mundo, es asimismo una de las raras ciudades rodeadas por bosques verdaderos, fáciles de alcanzar y de recorrer. Podría decir que los árboles de la novela que acaba de citar usted son árboles imaginados, extraídos del fondo de mi horizonte de papel, y los encuentro también aquí. Pero los encuentro en la medida en que puedo verlos a través de los ojos de otros, cuando paseo con mi hija que tiene cinco años, por ejemplo. El uso de la naturaleza, que pertenece a la juventud, como todo lo que hay en el mundo, se vuelve posible para la vejez gracias a la juventud de los demás.

¿Por qué habla de vejez?

En los cuentos de hadas (usted sabe que me he dedicado mucho tiempo al estudio de las narraciones populares) los roles fundamentales son: el joven que debe superar una serie de pruebas como rito de iniciación o para realizar sus deseos, y el viejo, que vive apartado de la comunidad, en el confín de otro mundo, y su función es transmitir algo, un objeto mágico o un secreto. Yo por mucho tiempo me identifiqué con el joven: veía la vida, la política y la literatura como campos de energía, como itinerarios de iniciación. El único modo seguro de llegar a una vejez decente es empezarla muy pronto.[51]

La juventud consiste en aprender a poseer las cosas del mundo; la vejez consiste en aprender a abandonarlas. Quizá ahora es imposible cualquier posesión; existen solo falsos poderes. Todo lo que he aprendido, lo aprendí en negativo: solo puedo proceder por exclusión, en literatura y en todo lo demás.

¿Le parece aceptable la definición de «relato filosófico» que se ha dado a algunas de sus novelas?

Toda narración tiene un componente lógico. Todo pensamiento es antes que nada un relato. Soy un narrador que sigue la lógica

interna de su narración, por tanto, lo contrario de un filósofo. Es verdad que amo el siglo XVIII, un siglo que rebasa siempre sus límites temporales. Últimamente descubrí a Charles Fourier (un redescubrimiento que está en el aire, creo). Acabo de terminar una amplia selección sistemática de su obra para publicarla en Italia, algo que no existe siquiera en Francia. Quiero decir que mi siglo XVIII se sitúa en un proyecto de construcción cosmogónica que viene del Renacimiento, de Giordano Bruno y de más atrás. El hombre colabora con su imaginación y su trabajo en la autoconstrucción continua del universo.

[50] «Nous vivons désormais dans une métropole unique», entrevista de Françoise Wagener, Le Monde (Le Monde des libres), 25 de abril de 1970, pp. I, III.

[51] En la larga entrevista de 1973 de Ferdinando Camon IC dice: «El stendhalismo, que fue la filosofía práctica de mi juventud, en algún momento concluyó. Tal vez es solo un proceso del metabolismo, algo que llega con la edad. Fui joven mucho tiempo, tal vez demasiado, de pronto sentí que debía empezar la vejez, sí, la vejez, con la esperanza de hacerla durar empezándola antes de tiempo».

19

Marcovaldo, del libro a la televisión

[52]

«Durante mucho tiempo he sido considerado un “joven escritor”, y terminé por creer en esta definición. Ahora digo que no. Uno llega antes que otros a la vejez, estación extraordinaria, y está bien. Aconsejo a todo mundo que empiecen a vivirla cuando aún estén en la plenitud de la vida y de las fuerzas».

En este fragmento se aprecia la ironía sutil de Calvino, en la transparencia y la paradoja. Sobresale su calidad humana, reflejada en la media sonrisa que subraya cada frase, antes que el afilado instrumento literario.

Encuentro a Calvino en las oficinas de su editor turinés: tiene enfrente una enorme carpeta de archivo. Me muestra el contenido. Son dibujos y escritos de niños de escuela inspirados en el personaje de Marcovaldo. Esas imágenes están por concretarse en una serie televisiva.[53]

La colección de relatos, adoptada hace tiempo como libro de lectura en las escuelas, parece estar multiplicándose y proliferando en copias de mimeógrafo, en minidiarios escolares, sobre hojas a rayas… La Fantasía del narrador ha estimulado la de los chicos. Calvino se siente muy satisfecho.

El autor no produce únicamente obras cerradas, sino que transforma y transmite esquemas míticos, y se inserta en el flujo de una narrativa popular anónima, que es un patrimonio de todos. Los chicos han leído mi libro en la clave exacta: fábulas modernas sobre hechos, personajes y situaciones de la vida diaria.

Es decir que Marcovaldo es presentado de forma que lo podamos identificar en la interpretación de 21 pulgadas de Nanni Loy.

Es un alma simple, un padre de familia numerosa, trabaja como empleado en una empresa, es la última encarnación de una serie de héroes cándidos —pobres diablos a la manera de Charlie Chaplin— con esta peculiaridad: es un hombre «de naturaleza», un «buen salvaje» exiliado en la ciudad industrial. Podríamos definirlo como «inmigrante», pero la definición es quizá impropia porque en estos cuentos todos parecen ser «inmigrantes» en un mundo extraño del que no se puede escapar.

El subtítulo del libro es Las estaciones en la ciudad. Y la génesis de las «fábulas» está precisamente en la observación del fluir de las estaciones. No quise escribir un diario donde se pudiera leer «… es otoño, las hojas caen», demasiado estúpido, demasiado banal. En cambio, escribí Marcovaldo.

Este citadino «exiliado» en la ciudad, ¿tiene que ver con usted y su relación con la ciudad en que vivimos?

Cierto, en alguna medida Marcovaldo soy yo. Su intolerancia a la vida en la ciudad es también mía. La tristeza que aflora detrás de la comicidad de las situaciones surge de la dificultad de nuestra vida cotidiana. No me gustaría que se viera como un personaje inútilmente nostálgico, o como un pesimista resignado.

Incluso, Marcovaldo, al final de cada relato (con la cadencia de las historietas ilustradas de los diarios para niños) se enfrenta a una derrota, una decepción, pero nada consigue desarmar su obstinación, su deseo de vivir y amar la vida.

Ahora, el Marcovaldo de la televisión: a primera hora de la noche, es decir, que no solo va dirigido a una audiencia en pantalones cortos.

En principio, los relatos no estaban dirigidos especialmente a un

público juvenil. Fueron concebidos como historietas de estructura muy simple, «popular» en el mejor sentido de la palabra. Ahora en la televisión encuentran un impulso popular, totalmente compatible. Por otro lado, leí el guion, asistí a alguna filmación y me reconocí. Nanni Loy está en perfecta sintonía con mi Marcovaldo: atónito, confundido, con su silueta larguirucha mezcla de comicidad y melancolía…

En el guion televisivo de Giuseppe Bennati (que también dirige), Manlio Scarpelli y Sandro Continenza introdujeron algunas innovaciones: ¿no le molesta?, ¿hirió su susceptibilidad?

No, por el contrario. Estoy contento de que, al cambiar de medio, cambiara igualmente el tejido del texto original del relato. Me da la sensación de que verdaderamente mi trabajo pertenece a todos.

[52] «Calvino spiega il suo Marcovaldo», artículo-entrevista de Pier Giorgio Martellini, Radiocorriere TV, XLVII, 17, 26 de abril-2 de mayo de 1970, pp. 36 y 38.

[53] El guion de la serie de televisión Marcovaldo contiene cinco episodios. Fue transmitido a partir del 1 de mayo de 1970 en el Segundo programa de la Rai Tv. Fue filmado en Turín por el director Giuseppe Bennati con los actores Nanni Loy en el papel protagonista, además de Didi Perego, Arnoldo Foà, Liliana Feldmann, Rodolfo Bianchi, Cinzia De Carolis y Guido Alberti.

20

Fourier y el retorno a la utopía

54

La primera puntualización de Calvino:[55] *«Fourier era casi desconocido, ahora se ha convertido en una especie de teórico de la rebelión global. Fue inspirador del Movimiento de Mayo y de la revuelta juvenil. Junto con Marcuse, es el maestro de las comunidades hippies, de la liberación femenina, de las experiencias comunitarias de la juventud».*

La lectura de sus textos demuestra que Fourier no es en absoluto un apóstol de la espontaneidad. Por el contrario, presenta la civilización antirrepresiva como algo extremadamente complicado, como un mecanismo en el que todas las posibilidades están previstas y clasificadas a priori. Esa es su paradoja, pero también su enseñanza. Una educación antirrepresiva, de la que se habla mucho hoy en día, no implica que deban desencadenarse los impulsos vitales. La gran innovación para su tiempo —e incluso para el nuestro— es que no se pretende reprimir los impulsos individuales aunque tampoco idealizarlos. Para él son fuerzas destructivas e irreconciliables cuando carecen de un ordenamiento que las vuelva recíprocamente útiles y funcionales. Fourier es uno de esos raros casos en que coinciden el espíritu visionario y la exactitud matemática. La realización de los deseos no aparece como una nube indistinta y luminosa, sino como un pizarrón lleno de fórmulas.

¿Cómo hiciste la selección? Creo que es la más extensa que existe. También tu introducción es una sorpresa: es un texto de especialista, exhaustivo al mínimo detalle, hasta la minucia bibliográfica. Superaste la prueba ampliamente. ¿Por qué preferiste este modo de presentación a otro más libre, de autor creativo?

Fourier ha sido hasta ahora poco más que un nombre, «el teórico del falansterio», y nada más. Incluso en Francia, por otra parte. Para presentarlo a los lectores italianos debía explicar un poco «el estado del arte», así que mi introducción es más que nada informativa, una reseña de los estudios más recientes en la materia. Mi trabajo «creativo» no es la introducción, sino la selección y el orden de los textos. Fourier es un autor más bien caótico, la estructura de sus libros es laberíntica, hay continuas digresiones y repeticiones. Además tiene una obsesión clasificatoria, con un sistema de numeración especial, con signos tipográficos inventados por él mismo. Había varios tipos de selección: la que hice privilegia netamente al Fourier utopista, es decir la manera como él imagina el mundo de los deseos realizados, sin olvidar al Fourier crítico de su mundo contemporáneo, que en gran medida se relaciona con el nuestro. Este último aspecto ha tenido más importancia histórica. Hice una selección de cuatrocientas páginas de los doce farragosos volúmenes de su obra completa, además del libro de sus inéditos. Ni siquiera en Francia existe una antología como esta, que ofrece lo esencial de Fourier y lo presenta enteramente legible. Me siento particularmente orgulloso del índice del volumen: ese es mi verdadero ensayo sobre Fourier. La introducción no me interesó tanto, y me gustaría que se leyera después de leer los textos.

La particularidad de Fourier es ser el más actual de todos los utopistas. Él fue un «adelantado a su tiempo», si se le compara con Saint-Simon y Owen (quien más se le aproxima). Tal vez porque su antítesis es más radical…

Los utopistas del siglo XIX temprano son importantes porque proponen modelos que, tal vez inconscientemente, darán el trasfondo a la teoría y la práctica de los movimientos socialistas, tanto revolucionarios como reformistas. Saint-Simon fue el verdadero triunfador, ya sea en la imaginación de línea socialista o capitalista. Él propuso la idea y la expresión de «sociedad industrial». Tanto en Estados Unidos como en la Unión Soviética tienden a un modelo de sociedad tecnológica y productiva que, aunque no se reconozca a menudo, fue prefigurado por Saint-Simon. Fourier, en cambio, se vuelve actual porque representa la

línea descartada por el desarrollo social.

Además del modelo tan radicalmente opuesto al de los otros utopistas, Fourier propone también un «salto» ético-moral.

Fourier es un enemigo declarado de las «virtudes» y esto lo aísla del cuadro de la ética decimonónica, a la vez que lo aleja radicalmente de todas las filosofías y líneas de conducta que rigen el mundo. Al condenar rotundamente a la «civilización», Fourier rompe los puentes con el optimismo liberal que confía en el juego natural de las fuerzas humanas, más allá de las discordancias contingentes, pero el rompimiento es igualmente claro con todas las filosofías que aspiran a cambiar el mundo o al menos a mejorarlo, porque apuestan por un cambio del ser humano, el triunfo del deber sobre el placer, y exaltan la capacidad de sacrificio o abnegación, por lo que tienden a sofocar el hedonismo y el egoísmo particular. En cambio, Fourier pone el acento en la «atracción» que está en la base de la propia construcción y se coloca por encima del deber. Es decir, que rechaza todas las vías de salvación a través de cualquier ascesis: ya sea la ascesis de la caridad cristiana, o la ascesis militar —que se había vuelto la ética de los nacionalismos nacientes con las guerras napoleónicas—, o bien la ascesis laica del trabajo, tan fundamental para la filosofía de las Luces y después del socialismo.

El proyecto del «hombre total» de Marx no está muy lejano del de Fourier.

Sí, pero mientras que para la mente sintética de Marx la totalidad es un concepto filosófico que no tiene necesidad de especificaciones posteriores, para Fourier sí es necesaria una especificación analítica interminable. Su culto a la plena realización de la facultad humana se alimenta de una pasión clasificatoria que lo lleva a un análisis cada vez más minucioso de aquello que llama las «pasiones» humanas. Para él, en la base de todos los proyectos de una nueva sociedad debe estar «el cálculo analítico y sintético de las atracciones y las repulsiones pasionales».

En Marx y Fourier, el concepto de trabajo y la praxis, son fundamentalmente distintos.

En Fourier siempre hay un aspecto lúdico: el trabajo debe ser placentero, un juego, mientras que Marx sabe muy bien que el trabajo es duro, que se sublima sobre todo en la conciencia individual, dependiendo del valor filosófico que se le da. Marx se abstuvo de prefigurar una sociedad futura y se negó a dar «recetas para cocinar el futuro». De esa manera pudo concentrarse en la crítica de la sociedad existente en su época y en el método para desestabilizarla. Sin embargo, en este vacío, digo vacío para utilizar una imagen sensible, ha pesado y seguirá pesando el hecho de que no logramos imaginar, ni siquiera lejanamente, cómo vivirá la humanidad emancipada. Confieso que a mí me interesan mucho las «recetas para cocinar el futuro». Creo que para poder hacernos una representación global del mundo en el que nos gustaría vivir, y verlo concretamente, es indispensable empezar por construir modelos. De otra manera, cualquier sociedad nueva que pretendamos construir en la realidad será siempre similar a las antiguas, incluyendo sus peores vicios. En este sentido, la obra de los utopistas, que Marx y Engels llaman «novelas filosóficas», es interesante en tanto que representa modelos de organización de valores.

¿Cuál es la receta de Fourier para la organización práctica de la vida?

En la sociedad de Armonía, el trabajo se basa en la satisfacción de dos pasiones, que Fourier dice haber descubierto o definido antes que nadie. Una es la que él llama papillonnée, mariposear, la pasión de cambiar de actividad o pasión «alternante». La vida laboral del «socio» está organizada de forma que cada ocupación no dure más de dos o dos horas y media. Son jornadas larguísimas que se inician muy temprano: a las cuatro y media. Se comienza por ejemplo en un grupo de cultivadores de peras y se pasa enseguida a un bar, un baile o a cualquier actividad recreativa. Cada socio pertenece a bastantes «series», es decir, asociaciones de personas con pasiones en común, según clasificaciones muy especializadas. Por ejemplo,

los cultivadores de peras se dividen en los grupos que prefieren las peras mantequilla o las ácidas, y así sucesivamente.

Me parece que la crítica de Fourier a la institución familiar es también de actualidad, ¿es así?

La crítica a la familia y al matrimonio es ciertamente la parte más avanzada del pensamiento de Fourier. Es uno de los raros ejemplos de doctrina no machocéntrica. Cada aspecto de la vida asociada evita que las mujeres sean sacrificadas. Dice que los hombres, al imponer a las mujeres una condición servil, ellos mismos se vuelven esclavos. Solo a condición de que las mujeres sean libres, lo serán también los hombres. Hay una relación directa entre estas afirmaciones y las primeras teorías feministas de Flora Tristán y con las reivindicaciones actuales de la «revolución femenina», este es quizá el terreno donde Fourier puede tener incidencia práctica hoy en día.

Los verdaderos descubridores de Fourier fueron los surrealistas, aunque Breton no lo incluye en su frase: «Transformar el mundo con Marx, cambiar la vida con Rimbaud». Fourier no es un profeta para Breton. ¿Acaso porque no pretendía transformar al hombre?

Fourier dice que no se puede cambiar al hombre, solo todo lo que le impide desarrollarse. Para operar ese cambio es necesario liberarse de toda una serie de prejuicios, tantos que se vuelve un cambio total del ser humano. La revolución moral de Fourier es tan grande que da pie a preguntarse si no se trata solamente de una hipótesis teórica. La extraordinaria capacidad de imaginación de Fourier, su sueño, tiene la capacidad de confundirnos y no saber si debemos tomarlo al pie de la letra. Su obra es una enseñanza para la libertad de la imaginación y una lección de rigor: dos aspectos que también se contradicen.

¿En cierto sentido se puede decir lo mismo de tu obra? Pienso en tus

publicaciones, en las cuales el acento fantástico de los relatos se combina con los esquemas y conceptos estructuralistas de tu «Introducción» a la selección de escritos de Fourier.

En mi «Introducción» hay algunas citas de un ensayo de Barthes referidas a puntos sobre los que estoy totalmente de acuerdo, aunque me doy cuenta de que el lenguaje de la ensayística francesa contemporánea provoca en muchos lectores un brusco anticlímax. Creo que es fácil de explicar el interés por Fourier desde el punto de vista del estructuralismo: el sistema de Fourier se funda en su propia coherencia interna, en las posibilidades combinatorias de un conjunto de datos. Pero no me gustaría embarcarme en discusiones de método. Solo puedo decir que las razones que me atrajeron hacia Fourier no difieren de los aspectos que encuentro estimulantes en el análisis estructuralista: un acercamiento objetivo que busca un orden, una geometría oculta en las creaciones aparentemente más arbitrarias de la mente humana.

¿Qué relación existe entre tus estudios sobre Fourier y tu actividad de escritor?

El protagonista de El Barón rampante al llegar a la edad madura, escribe una utopía que tiene cierta afinidad con la de Fourier. Fourier, quien se declara enemigo de la filosofía de las Luces, es el retoño extremo de aquel siglo XVIII, pre y pos-Revolución francesa que aparece transfigurado en mi novela. También las cosmogonías: científicas, míticas o fantásticas, siempre estimularon mi imaginación. No sabría decir si algo de Fourier entró en mi narrativa. Su mundo es tan suyo que parece estar encerrado en sí mismo. Butor escribió recientemente una especie de continuación de Fourier, pero resultó un libro un poco frío.[56]

[54] «Calvino parla di Fourier», entrevista de Giorgio Fanti, Paese Sera Libri, 28 de mayo de 1971, p. III (no numer.) con el título «Il nuovo mondo amoroso ovvero il ritorno dell'utopia (Italo Calvino parla di Charles Fourier)», L'Ora, 28 de mayo de 1971, p. 6.

[55] Charles Fourier, Teoria dei quattro movimenti. Il nuovo mondo amoroso e altri scritti sul lavoro, l'educazione, l'architettura nella società d'Armonia, selección e introducción de IC, trad. de E. Basevi, Einaudi, Torino, 1971.

[56] Michel Butor, La Rosa des Vents, 32 Ruhms pour Charles Fourier, Gallimard, París, 1970.

21

Los cuentos de hadas son insustituibles

57

Con ánimo de simplificación, el tema de este debate podría ser reducido a un simple eslogan: ¿brujas o no brujas? ¿El elemento fantástico tradicional de los cuentos de hadas debe o no mantenerse en estos tiempos?

Pienso que los cuentos de hadas corresponden a necesidades profundas de aprendizaje emotivo e imaginativo: no en vano se ha dicho que se relacionan con los ritos de iniciación. Eso no quita que todos en nuestra infancia hayamos leído libros de cuentos de hadas, tradicionales o modernos, que en clave infantil interpretaban el gusto literario de la época. Además de los cuentos de hadas, creo que son necesarios otros tipos de libros. Las historias más absurdas son una especie de ejercicio lógico al revés, como el libro de Ionesco, la historia de Giacomina, publicado por Rosellina Archinto.[58] Naturalmente en esta producción más inventiva hay un largo margen para el experimento: nunca se sabe hasta qué punto los niños se divierten con lo que nosotros nos divertimos, o con lo que pensamos que debe divertirles. Cuidado con decir «¡solo cuentos de hadas!», y no busquemos nada nuevo. Los niños no esperan absolutamente nada: trabajan con lo que tienen, y en este sentido, los relatos tradicionales cuando funcionan, lo hacen de verdad. Por cierto, no los falsos cuentos de hadas, como los de Andersen.

¿Hasta qué punto estamos condicionados por nuestra cultura de adultos cuando evaluamos la literatura infantil?

Cuando hablo de estos temas vivo una especie de desdoblamiento.

En los años recientes mi experiencia como padre me ha llevado a dudar de cosas de las que creía estar absolutamente seguro… Por ejemplo, en un periodo en que mi hija tenía sueños inquietantes, mientras le leía cuentos, llegué a censurar algunas partes que daban miedo. Ahora ya no tiene malos sueños y en aquel tiempo, a decir verdad, no soñaba escenas de los cuentos… Nuestros niños están expuestos a un verdadero bombardeo de imágenes: pasan horas frente al televisor mirando toda clase de cosas. Hay que decir que las imágenes de los cuentos de hadas están más cargadas de significado, tienen tal autoridad que son capaces de anular a las demás, corresponden a necesidades profundas…

¿Los niños ya no son consumidores de cuentos de hadas?

Yo estoy de acuerdo con rechazar cualquier criterio pedagógico dominante. Por otra parte, creo que los cuentos infantiles sirven para catalizar emociones y ordenar el mundo. En este sentido los cuentos de hadas siguen siendo insustituibles, el más sencillo de todos, Caperucita roja, sirve para establecer algunas oposiciones fundamentales: el bosque y la casa, el lobo y la abuela, el comer y el ser comido. Al mismo tiempo, puede haber estructuras simplísimas que sin ser fantásticas funcionan muy bien. Pienso, por ejemplo en el señor Bonaventura, tira cómica de cuando yo era niño, en el Corriere dei piccoli. Quizá hacen falta ahora este tipo de cosas. Estas historias repetitivas, estos ejercicios de estilización, fueron muy importantes para mí (también la historia del soldado Marmittone, que siempre terminaba en la cárcel).[59] Ahora se hacen cosas graciosas, curiosas, elegantes: pero ignoro si logran dar modelos, modelos fantástico-lógicos.

Entones, el desafío es crear materiales que den al niño la mayor libertad posible…

El tema de la ilustración del libro infantil es muy importante y merece un debate aparte. Pienso que la libertad del chico es precisamente la libertad de interpretación figurativa y de imaginación. El niño tiene un sentido de la realidad muy fuerte,

pero también tiene el sentido de un mundo irreal —aceptado como irreal— con su propia lógica. Estoy plenamente de acuerdo con Manganelli acerca de que el cuento de hadas es un rito, pero en la literatura infantil es igual de importante el elemento del juego puro (Munari ha hecho cosas extraordinarias en este aspecto).[60] Es imperativo inventar nuevas figuras, tipos graciosos, y aquí el libro ilustrado entra en un juego típico con los niños que tienen su ritual, que yo definiría «marionetístico», iniciado con las pinturas de las cavernas.

[57] «E al loro posto chi verrà?», respuestas de IC en un debate sobre los cuentos de hadas entre él, Rosellina Archinto, Natalia Ginzburg y Giorgio Manganelli, L'Espresso, XVIII, 18, 30 de abril de 1972, pp. 12-13.

[58] Se trata del cuento número uno de Cuentos para niños menores de tres años, de Eugène Ionesco, Emme Edizioni, Milán, 1967. Ilustrado por Etienne Delessert, cuenta la anécdota de una niña que se llama Giacomina, hija del señor Giacomina y de la señora Giacomina, que tiene dos hermanas llamadas Giacomina.

[59] El soldado Marmittone, torpe e inadaptado a la vida militar, era un personaje popular del Corriere dei piccoli creado por el ilustrador Bruno Angoletta a finales de los años veinte.

[60] Bruno Munari (1907-1998), figura destacada del arte gráfico y del diseño del siglo XX, es también autor de numerosos libros para niños.

22

La ciudad como lugar de la memoria

y el deseo

61

La editorial Enaudi anuncia la publicación de su nuevo libro, Las ciudades invisibles. ¿De qué se trata? ¿Es una novela? ¿Un libro de relatos?

Es un libro con bastante unidad, tiene un principio y un final, sin embargo, no puede ser definido como una novela, y aunque contiene muchos relatos, tampoco es un libro de relatos convencional. Le explico cómo está hecho: Marco Polo, el viajero veneciano, llega al reino del Gran Kan y le describe las ciudades que ha visitado en sus viajes. Pero todas son ciudades imaginarias, que llevan nombres de mujer. Ninguna corresponde a una ciudad real; sin embargo, cada una de ellas presenta un punto de reflexión válido para todas, para la ciudad en general.

¿Quiere decir que es una especie de recreación moderna del Millón de Marco Polo? Marco Polo describía los europeos países del lejano Oriente, de los que nadie nunca antes había escuchado hablar. ¿Usted, qué mundo quiere descubrir?

Sin duda está presente el guiño al Millón, al menos como punto de partida. En las primeras páginas abundan detalles de un Oriente fabuloso. Sin embargo, muy pronto resulta claro que no es un escenario exótico lo que quiero representar, ni tampoco la actualidad de este o aquel país en particular. De lo que hablo es de nuestra vida en común, de lo que la ciudad ha sido para los seres humanos, como lugar de la memoria y los deseos, y de cómo en

definitiva hoy resulta más difícil vivir en la ciudad, aunque no podamos dejar de hacerlo.

Me parece más el tema de un ensayo que de una obra narrativa.

Y bueno, tal vez no sea ni uno ni otra. Las ciudades invisibles nacieron como poesía. Poesía en prosa, poemas que casi siempre terminan siendo breves relatos, hace muchos años que escribo relatos, y cuando quiero escribir un poema me sale al encuentro un relato. Escribí cada ciudad bajo el impulso de un estado de ánimo, de una reflexión, de un sueño de ojos abiertos, como se escribe la poesía, creo.

Los lectores que amaban sus libros, por ejemplo, El barón rampante, gracias al abandono con el que podían dejarse transportar en la lectura, han encontrado que, en sus últimos libros, por ejemplo, Tiempo cero, se requiere más concentración, una mayor exigencia para seguir su prosa. ¿Cómo será este libro?

Diría que se trata de algo diferente. Diría que el estilo es transparente y debería leerse sin esfuerzo. Pero no creo que sea un libro para leer de un tirón, sin pensar más en él. Si logré hacer lo que deseaba, debería ser uno de esos libros que se llevan en la mano, que se abren cada tanto para leer una página; un libro que debería acompañar al lector por tiempo indefinido, ya que puede establecer un diálogo con el lector. Quisiera que se leyera un poco como lo he escrito: como un diario.

¿Entonces cada mañana usted imaginaba una ciudad y la escribía?

No exactamente así, pero casi. Es un libro que he llevado dentro de mí durante años, escribiéndolo ocasionalmente, a intervalos. Ha sido gestado a través de diversos momentos: a veces escribiendo solo ciudades alegres, a veces solo tristes. Hubo un periodo en el que comparaba la ciudad con el cielo estrellado, con el zodiaco, y

por el contrario en otro periodo me ocurría hablar constantemente de basura, de inmundicia. Sin embargo, no solo influían los cambios de humor; también las lecturas, las discusiones, las pinturas, los estímulos visuales. Por ejemplo, hace un par de años vi las esculturas de Melotti, que después fueron exhibidas en Turín, y me puse a imaginar ciudades filiformes, sutiles y ligeras, como aquellas esculturas.

Y la ciudad donde vive ¿qué papel tiene en Las ciudades invisibles? Si no me equivoco, usted pasa parte del año en París, pero también se le ve con frecuencia en Turín, en las oficinas de la editorial Enaudi.

Mmm, vivir en esta ciudad o en aquella no tiene la importancia que tenía antes. Se puede decir que vivimos en una metrópoli única, las aerolíneas de hoy son como ayer eran los tranvías que conectan los distintos barrios de esta ciudad interminable. Al mismo tiempo, las comunicaciones en el interior de cada ciudad particular se hacen más difíciles, más desgastantes: se termina por vivir cada vez más aislado, dondequiera que uno se encuentre.

¿También se habla de esto en su libro?

Posiblemente ese sea el verdadero sentido del libro. De las ciudades invivibles a las ciudades invisibles.

[61] Autoentrevista con títulos, redacciones diversas y variantes mínimas publicada en diarios y medios de difusión regionales, entre los cuales está Nostro tempo, Turín, 15 de octubre de 1972; Messaggero Veneto, 24 de noviembre de 1972, L'unione sarda, 9 de diciembre de 1972, Gazzeta di Parma, 14 de diciembre de 1972, Il lavoro, 3 de enero de 1973. El original se conserva en el Archivo Einaudi con el título: «Italo Calvino habla de su nuevo libro, Las ciudades invisibles».

23

Cincuenta y cinco ciudades

62

Comencemos con el título, ¿por qué Las ciudades invisibles?

Cada capítulo es una ciudad, una ciudad imaginaria. Cincuenta y cinco capítulos, cincuenta y cinco ciudades; también hay que mencionar que el texto en cursiva constituye el relato-marco en el que aparecen otras ciudades. Quería llegar a setenta y siete, pero me detuve en cincuenta y cinco: creo que todos los múltiplos de once son números bellos.

¿Cómo nació el libro?

Es un libro que estaba dentro de mí desde hacía algunos años, cada tanto escribía una página, esto es, una ciudad. Un estado de ánimo, una reflexión, una lectura, una motivación visual, se aproximaban para que las transformara en la imagen de una ciudad. Ciudades inventadas, como decía.

Dicho marco se relaciona con los viajes de Marco Polo, ¿es cierto?

Sí, el libro nació así, de la idea de hacer una recreación del Millón. En aquel momento, junto con un grupo de amigos, me interesaban las formas no narrativas de la literatura, y también me atraían las obras literarias que son recreaciones de otras obras. Y con este espíritu comencé a escribir el capítulo introductorio del libro, que incluye a Marco Polo y Kublai Kan. Se van intercalando los capítulos que se inician con frases al estilo de Marco Polo:

«Partiendo de allí y avanzando tres días hacia levante…», y luego continúan por su cuenta.

¿El Oriente revisitado?

No, el Oriente no figura. Ignoro mucho al respecto. He descartado cualquier evocación china para los nombres de mis ciudades. Todas tienen nombres de mujer: nombres que tal vez sí tengan una resonancia oriental, o de emperatriz bizantina, o nombres medievales, por ejemplo. Sin embargo, los nombres no importan. El libro está articulado en series: «Las ciudades y la memoria», «Las ciudades y el deseo», «Las ciudades y los signos», «Las ciudades y los cambios», etcétera, aunque estas clasificaciones no son rígidas, pues se invaden unas a otras.

No ha explicado todavía una cosa del título: ¿por qué dice que estas ciudades son «invisibles»?

Porque dentro de la ciudad visible hay otra que está oculta y es la que cuenta. Gran parte de las ciudades fueron construidas así. Hay una serie: «Las ciudades y los ojos», que aborda específicamente las propiedades ópticas de la ciudad. Pero a lo largo de todo el libro, ora aquí, ora allá, se habla de visibilidad y de invisibilidad: por ejemplo, en la serie «Las ciudades y el nombre». Este es uno de los centros en torno a los que gira mi discurso. El nombre que, aun cuando perdura, indica cosas diferentes por completo.

¿Y la ciudad futura, la ciudad de la utopía?

Bueno, diría que en el itinerario de este viaje no aparece la ciudad utópica. Las imágenes de las ciudades más felices son etéreas, filiformes, como si el optimismo de nuestra imaginación actualmente solo pudiera ser abstracto e impugnara cualquier imagen reconocible. En cierto momento sentí el deseo de escribir ciudades sutiles, después de haber conocido a Fausto Melotti, uno

de los primeros artistas abstractos en Italia, descubierto en su vejez, y hasta entonces no valorado como corresponde a su mérito. Sutiles como esas esculturas: ciudades sobre zancos, ciudades telaraña. En pocas palabras, hay una zona de mi libro que tiende hacia un ideal de levedad; no sabría de qué otra forma llamarlo.

¿Y la metrópoli moderna, la megalópolis, con todos los problemas que conocemos?

El libro gravita en torno a esta imagen, diría que más en el punto de partida que en el final, en el sentido que me interesaba mucho hablar de la ciudad y reflexionar por qué la vida urbana se ha vuelto tan desagradable. Sentí la necesidad de interrogarme acerca de qué es y qué debería ser la ciudad para el ser humano. Pero la megalópolis significa precisamente el fin de la ciudad, su antagonista. Casi al final del libro, en «Las ciudades continuas», voy desgranando los temas de la futurología apocalíptica. No obstante, mi discurso es otro: a «Las ciudades continuas», les siguen «Las ciudades ocultas». Una ciudad infeliz puede contener, acaso por un instante, una ciudad feliz; las ciudades futuras ya están contenidas en las actuales, como los insectos en las crisálidas.

Según se dice, usted es residente en distintas ciudades. Tiene la familia en París, el trabajo en Turín, va y viene no sé cuántas veces al mes. Esta forma de vida que realiza esa suerte de péndulo internacional ¿tiene algo que ver con los temas de su libro?

Probablemente ese sea el sentido de la «ciudad continua», de la metrópoli ininterrumpida en la que vivimos: el no ofrecer ninguna solución de continuidad. Ya no vemos el intervalo que separaba una ciudad de otra, porque viajamos en aviones, y parece que siempre estuviéramos en la misma ciudad, como en una casa se pasa de una estancia a otra. Y al mismo tiempo no se vive en ninguna, porque en el interior de las ciudades no es posible moverse, si no es a costa de penosos trayectos obligatorios, ya no es posible usar la ciudad como tal.

¿Hemos llegado más lejos que Marco Polo?

Cada tanto Marco Polo y Kublai Kan vuelven a aparecer en el libro y entonces sus diálogos son precisamente un reporte sobre la actualidad. Mire, durante mucho tiempo no creí poder hacer un libro con estas «ciudades invisibles»: eran solo cierto número de textos sin sentido ni forma unitaria. En un punto, a la lectura poética se le superpuso una posibilidad de lectura casi ensayística, podría decir, y entonces el libro comenzó a tomar forma. En ese momento estaba embargado por una especie de obsesión, porque también me vino la idea de dar al libro una estructura numérica. Un esquema muy simple como se podrá ver en el índice. Pero la posición que ocupa cada relato responde a distintas funciones, de muy difícil combinación. Durante meses no hice más que intentar todas las posibilidades de imponer orden a los cincuenta y cinco capítulos. Fue un trabajo de programador electrónico, llené cientos de hojas con esquemas y listados, y al final estaba tan embebido que podía hacerlo de memoria, incluso caminando por la calle. En los últimos años, no hay cosa que escriba y me satisfaga si no representa grandes dificultades en la composición, problemas combinatorios al límite de lo irresoluble.

¿Qué reacciones puede anticipar de parte de su público hacia este libro tan diferente al resto de su obra?

Mi público espera siempre cosas diferentes, estaría desilusionado si me repitiese. Este es un libro que debe abrirse paso poco a poco.

¿Es a esta lectura intensa a lo que aspira ahora?

Es una posibilidad. Pero me gustaría escribir cosas que pudieran leerse de manera totalmente distinta. Novelas por entregas, si aún existieran.

¿Alude a un proyecto actual?

No, para escribir un libro no basta con querer hacerlo. Es necesario la formación de una especie de campo magnético: el autor aporta sus conocimientos técnicos, su disponibilidad para escribir y su tensión gráfico-nerviosa. El autor es solo un canal, los libros se escriben a través de él.

[62] «Sfogliando l'atlante. Coloquio con l'autore», L'Espresso, XVIII, 45, 5 de noviembre de 1972, p. 11.

24

Quisiera detenerme para poner

un poco de orden

63

Esta entrevista con Calvino se realizó de manera diferente a otras: la parte verificada en Turín, en las oficinas de la editorial Enaudi, ha sido precedida por una nutrida serie de respuestas epistolares, las cuales terminaron por proporcionar el pretexto para la entrevista, tan es así que conforman la parte sustancial del diálogo. Hay que decir que el Calvino epistolar no usa para nada un lenguaje de palabra impresa, técnico o elaborado: se trata de un lenguaje exquisitamente «hablado». [64]

Nos encontramos en las oficinas en donde Pavese y Vittorini, después de la guerra, libraron sus batallas por una nueva literatura y una nueva cultura. De inmediato conversamos acerca de ambos. Calvino reconoce el peso que tuvo para él su autoridad intelectual. Incluso a Pavese lo recuerda como una «figura paterna», solo después de su muerte se enteró de que cargaba una montaña de problemas. Vittorini no vivía en Turín porque no le gustaba, pero venía con frecuencia. Su influencia emanaba de Milán y era muy fuerte. Vittorini era todo lo contrario de Pavese, encerrado en su caparazón, diferente en todos los aspectos «públicos» de la vida intelectual, y solo creía en el trabajo individual. Vittorini era reacio a prestar atención a los nuevos fermentos, tanto en la literatura como en la sociedad, creía (dice Calvino) en el «dios ignoto» que se oculta en el impulso de los jóvenes al escribir, tenía una declarada vocación pedagógica enfocada a los aspirantes a escritores, pero (siempre en el decir de Calvino) no para someterlos a un modelo, sino para ayudarlos a liberar lo «nuevo» que podrían aportar.

¿Y Calvino? Vive en París como un ermitaño, según dice. Pasa por Turín cada mes, para encargarse de la colección Centopagine, de clásicos de la

narrativa, ideada y dirigida por él; y no tanto de los manuscritos de los jóvenes autores o de la actualidad literaria. Centopagine es un trabajo destinado a mantener vivo el eco de la tradición, una búsqueda proyectada por lo tanto hacia el futuro, hacia la literatura de promoción. Ahora que sus padres literarios están muertos, se diría que Calvino ha rechazado cualquier rol de «padre», que parecía haber heredado. Se lo menciono: me responde que para desempeñar el rol de padre es necesario que alguien se reconozca como hijo, y luego que el supuesto padre se reconozca en los presuntos hijos. Todo hace creer —continúa— que precisamente ha terminado esta relación de padres-hijos, y que sería algo estupendo establecer una relación de igualdad y de colectividad, de placer en el trabajo en común, «en vez de escarbar túneles separados y exclusivos, o en su defecto, una desolación coral, desde el orfanato».

En 1964, al volver a presentar su primera novela, El sendero de los nidos de araña, diecisiete años después de la primera edición, usted escribió un prefacio en el que dice…

Escuche, Camon, primero quisiera establecer con usted ciertas reglas del juego. Ese tipo de preguntas que comienzan diciendo: en tal año usted escribió tal cosa… ¿para qué nos sirven? Si ya dije una cosa alguna vez no tengo ninguna gana de repetirme. Personas que acostumbran hablar de las mismas cosas, qué pereza. Mi primer impulso sería decir todo lo contrario, pero tendría que acordarme bien de lo que dije en aquella ocasión, y yo no suelo releer este tipo de escritos —hablo de entrevistas, artículos, prefacios, declaraciones, surgidas usualmente de una situación determinada, incluso frases en medio de una conversación—. Pasado el momento aquel no vuelvo a pensar en ello. Para volver a elaborarlos tendría que recobrar un contexto, un humor…

Entiendo lo que me dice, ¿esto también se refiere a sus libros narrativos?

No, un momento. Un relato, por malo o bueno que sea, una vez que está escrito, podrá tal vez dejar de gustarme, pero sigo llevándolo en mi interior, es algo definitivo, está escrito. Mientras que en las

entrevistas decimos cosas teóricas, están más en la parte oral, tienen mucho de mera aproximación, de fugacidad del habla. Conllevan cierto disgusto que siempre he sentido por la palabra hablada: sobre todo cuando soy yo el que habla. Siendo así, puedo hacer una teoría si usted quiere (hablada, que de todas formas pronto la olvido). Desconfío de la expresión directa de mis ideas y de mis juicios. Me parece demasiado grande el peso de las palabras que uso, porque son las que están a mi disposición en ese momento para entendernos o engañarnos mutuamente. Solo si el discurso es figurado, indirecto, no reductible a términos genéricos o simplezas conceptuales, sino consciente de las propias consecuencias, ambigüedades y exclusiones, solo entonces dice algo verdaderamente y deja de mentir.

¿Está declarando su desconfianza hacia el discurso ideológico en general, o se refiere a una experiencia en particular, a sus decisiones en cuanto a los medios de expresión?

Parto de mi experiencia, que también son mis reacciones ante los discursos de los otros. Pero, de hecho, el foco polémico no es un discurso abstracto, formalizado… Mencionaba un disgusto fundamental por la palabra, por esa materia que sale de la boca, informe, sosa, blanda. Solo tiene sentido escribir cuando se parte de esta desconfianza en la palabra, de este disgusto… Tengo una gran dificultad para expresarme: por vía oral soy un desastre, aunque también por escrito… Es por eso que tuve que hacerme escritor, por esa necesidad de reescribir una frase cuatro, cinco veces antes de encontrar la forma justa para decir algo, aunque sea lo más simple; necesito estropear muchas hojas apenas empiezo… Así que si usted me dice «discurso ideológico» en el sentido de recurrir a palabras, conceptos, construcciones lógicas que se han recibido como una papa masticada, algo que requiere ser «aplicado», entonces estoy en contra; si me dice «discurso ideológico» como una operación mental que implica una invención, un riesgo, el riesgo de la hipótesis nueva, el de cada proyecto, el de los modelos nuevos, entonces estoy a favor. Ahora, pienso que usted en estas entrevistas ideológicas que hace a los escritores desconfiará de las declaraciones ideológicas explícitas, y querrá excavar en la

ideología profunda, latente, no solo para confrontarla con un «buen» modelo de ideología, sino para sacar lo poco o mucho de verdad que puede haber en un reaccionario, precisamente por ser un reaccionario. Lo importante es que no sea un engaño. En pocas palabras, si usted entrevista a escritores es porque espera que le digan algo, no para que le confirmen un juicio a priori. Entonces quisiera que me hiciera las preguntas más empíricas, ¿qué sé yo? Pregúnteme cuál es mi criterio para comenzar un relato y cuál para terminarlo. Entonces podrá ver que una ideología asomará, a pesar mío. En cambio, con las preguntas del tipo de «análisis de textos», siempre se requiere referir una fecha, remontarse al dato escrito, para luego devolverlo al día de hoy, actualizarlo… Mejor que las preguntas se refieran a la actualidad, que prescindan de la historia individual, de todas formas esta saldrá a flote.

Tendría muchas objeciones, pero prefiero tomarle la palabra. Empezaré de inmediato: si hoy quisiera volver a hablar de la guerra partisana, ¿cómo escribiría usted sobre ella? Espero haber formulado la pregunta según sus deseos: de forma empírica y actualizada, aunque tampoco me aparto del punto de partida que me había prefijado. Es decir, sus primeras experiencias de escritor y las sucesivas valoraciones crítico-autobiográficas.

Sí, formulada de esa manera la pregunta… No tengo nada que objetar, es una bella pregunta… Le respondo… Aunque hacerlo no sea fácil, creo que si retomara aquella materia lograría ponerla en la diana de la memoria. Lo haría a nivel casi microscópico, y no macroscópico. Tomaría una situación, un episodio mínimo, un momento entre la vida y la muerte, un momento absolutamente cotidiano, ahí, en esa vida. Podría decir rutinario, porque es excepcional la forma en cómo uno se acostumbra incluso a la posibilidad de morir de un momento a otro. Un instante así, visto desde la red de condiciones que lo determinan, condiciones materiales antes que otra cosa, biológicas, determinada relación del ambiente vegetal. Los arbustos, la espera del crecimiento de los arbustos en primavera, una condición de supervivencia para el partisano que le permitía tener oportunidad de ejecutar acciones en campo abierto. En el 45 parecía que el invierno no quería terminar,

se vigilaba en las hojas la llegada de la primavera, que no significaba el fin probable de la guerra. Por superstición se decía que eso no había que creerlo, demasiadas desilusiones habíamos tenido. Sin embargo, los arbustos, custi los llamamos en mi dialecto, cubrirían los valles con una espesa capa verde, volviéndonos invisibles, la simbiosis partisano-rododendro; los problemas de la pésima alimentación, todo el invierno en nuestras montañas sin otra cosa de comer más que castañas, la avitaminosis llenaba las piernas de los partisanos de forúnculos, ciavelli en dialecto; ciertas cosas sobre la vida de los partisanos no han sido dichas por nadie, lo más fácil para identificar a un partisano eran estos gruesos furúnculos rojo-violetas que supuraban pus amarilla. Las sulfamidas eran medicamentos rarísimos; nadie ha escrito una historia que sea también la historia de la sangre en las venas, de las sustancias en el organismo, de la alimentación (con todo el problema político fundamental de las relaciones con los pueblos de la región, atrapados entre la espada y la pared, las confiscaciones de ganado y aceite), las llagas en los pies por las botas, que con las heladas se hacían duras, como instrumentos de tortura; la simbiosis partisanos-piojos, un huevo de liendre en cada pelo; los jóvenes de origen proletario o montañés se las arreglaban para mantenerse limpios, pero los estudiantes —pocos entre los partisanos— estábamos más sucios y piojosos, hablo de los partisanos simples, no de los comandantes. Luego las armas, formábamos un muestrario heterogéneo por la variada gama de armas, las del ejército real, armas de la Primera y Segunda Guerra Mundial, unas automáticas, nuevas, tomadas de los republicanos o de los alemanes, otras pocas de los aliados, tal vez en nuestras manos después de haber pasado por las de los alemanes. Estoy convencido de que alguna vez traje en la espalda una bazuca que nadie sabía qué era. Cada arma tiene una vida no menos agitada que la de los hombres. Como en Orlando furioso, la guerra partisana es un continuo traspaso de armas de mano en mano, de un campo al otro, y también de objetos, indumentarias, mochilas, botas. Por lo demás, ya en mi primera novela se tiene como hilo conductor la historia de una pistola. Si escribiera ahora un relato o una novela acerca de los partisanos —pero le confieso que es muy improbable volver a encontrar el necesario ánimo de espíritu para hacerlo—, este debería en todo caso ser el punto de encuentro entre determinado carácter abstracto, deductivo, para construir el tipo de relato que vengo

haciendo los últimos años, y también una forma particular de acumular detalles de la experiencia, y descripciones minuciosas de objetos, lugares y hechos. Este es el tipo de escritura de la que tengo necesidad, aunque solo raramente he logrado ponerla en práctica. Es verdad que se necesitaría una memoria mejor que la mía, más analítica. La historia sería vista no énvénementielle, sino a través de sus mutuas influencias, de la fauna y de la flora, del clima, de la fisiología, de todas las cosas necesarias para la sobrevivencia. Armas castañas municiones cordones de zapato, todo con el fin de sobrellevar los condicionamientos militares locales o de los cuarteles generales, aliados y alemanes, y las exigencias políticas de los italianos, ligadas a su vez a las demandas internacionales; debería tener un acercamiento continuo y concentrarme en el campo fundamental, también en la densidad lingüística, en el amasijo de los diferentes estratos de lenguaje, arrojar luz a la red de relaciones, directas o indirectas, de hechos naturales y culturales, históricos, con un episodio mínimo en el que algunos simples combatientes, anónimos, ponen en juego su vida y las de otros.

¿Pero al destacar estos condicionamientos objetivos, no se pierde el significado de las acciones humanas? Disculpe la pregunta ideológica, pero al presentar una experiencia de la historia en estos términos, me parece que hay en usted una intención polémica.

Así es, una polémica involuntaria, cierto. En contra de cierto voluntarismo característico de esos años, y que no ha podido llegar a ninguna parte. Cualquier devenir histórico, grande o pequeño, tiene una gran densidad detrás, una multiplicidad de estratos. Sin el sentido de la necesidad, la voluntad es nada.

¿No teme usted un regreso hacia una concepción determinista de la historia, fatalista?

Todas las grandes teorías libertarias han sido acusadas de ser deterministas (biológicas, económicas, psicológicas, antropológicas). Solo siendo sumamente conscientes de los factores que nos determinan se puede encontrar la espiral para, en sentido

pasivo, escapar de la determinación, y dominarla en sentido activo. El sentido que quise darle a mi relato «El conde de Montecristo» sigue siendo uno de mis puntos de llegada. Ese asunto del prisionero que, para poder escapar, debe llegar a la conclusión de que requiere construir un modelo de prisión de la que es imposible escapar.

El marxismo ha sido tergiversado como determinismo económico, mientras que en realidad es el método para revertir este determinismo. ¿Esto es lo que quiere decir?

Quiero decir que la diferencia es una diferencia decisiva, una espiral muy sutil, casi imperceptible. El mapa de la prisión perfecta y el de la fuga perfecta parecen idénticos a primera vista, solo aguzando los sentidos se puede descubrir el punto en el que no coinciden.

Lo bueno es que usted no quería comenzar con las declaraciones ideológicas.

¿Se da cuenta? La respuesta ya era una declaración ideológica y, como puntualmente decía, apenas elaborada se ve inmediatamente expuesta a ser desmentida.

Donde usted dice «desmentida», yo diría «precisada». Pero tal vez es lo mismo, dejemos las cosas así. Siempre sucede de manera semejante cuando al argumento emitido ayer le sobreponemos el argumento de hoy. En verdad quisiera ver qué resultaría, si por ejemplo, hoy alguien le preguntara no solo lo que significó para usted trabajar con Vittorini, sino «hoy» qué significa para usted la obra práctica, editorial, intelectual de Vittorini. Así como el corpus de sus obras. En síntesis, ¿qué valor le da en la actualidad? ¿Es una experiencia acabada, suprimida, agotada, o se trata de una lección vigente?

Vittorini ha muerto en la víspera de lo que hubiera sido su

momento, más que en el 56, probablemente más que en el 45. El impulso antirrepresivo y antiautoritario fue hasta el final su motivo permanente. Además de sus estudiantes, pues él había sido el primero en elaborar un discurso de reclamos estudiantiles ya en el 63. Este contiene una violencia que ahora me asombra, porque nunca había pensado que la política de los estudiantes pudiera ser así. Los jóvenes, la autonomía de los jóvenes respecto a los viejos, la moral, las costumbres juveniles, estos eran sus temas, los que ellos habían adoptado. Después, el tercer mundo, el cambio de óptica para concebir la política, él se habría arrojado al medio, se habría encolerizado, no se habría quedado impávido ante los acontecimientos, habría luchado contra medio mundo, habría lanzado invenciones y metáforas nuevas, para combatir el lenguaje empobrecido, el mecanismo mental cada vez más inoperante, con los que habría tenido que enfrentarse.

¿Pero en el último periodo, Vittorini, que creía en la liberación a través de la tecnología y la industrialización total, no habría entrado en crisis?

Habría entrado en crisis cientos de veces, pero el espíritu que invariablemente lo sostenía era ese. Vittorini tenía una cabeza hecha de tal modo que cada cosa que pensaba la llevaba hasta el final. Nadie como él ha tenido el coraje de afirmar que estaba bien que hubiera pollos alimentados químicamente porque millones de personas podrían comer pollo, opinaba también que ya no debía haber pollos genuinos, porque de esa forma se acababa con el privilegio. Nunca nadie fue tan «chino» como él, capaz de pensar en «chino» y llevando al extremo el desarrollo industrial. En tanto que los demás solo son buenos para imaginar la aplicación de la línea china en Occidente, en términos de frenar el desarrollo industrial. No estoy diciendo que tuviera razón; hay muchos argumentos para desmontar su discurso: solo digo que él usaba el pensamiento de cierto modo. La prudencia le era del todo extraña, la prudencia que desde siempre ha sido un dispositivo para la sobrevivencia de la especie, más allá de una virtud cardinal; sin embargo es posible que para el pensamiento, la ausencia de prudencia sea la verdadera virtud, es decir, que el verdadero dispositivo de sobrevivencia de la especie es el pensamiento sin prudencia, pues todo puede ser

pensado hasta el fondo, para que después no haya sorpresas, la verdadera prudencia de la especie es la ausencia de prudencia en el pensamiento. Y si Vittorini hubiera visto el fin de los años sesenta habría sufrido muchos resbalones, habría cambiado de parecer muchas veces, pero habría hecho cambiar muchas ideas a los otros, su presencia no sería marginal, hubiera tenido la fuerza, hubiera dado a ese periodo una dimensión que podría haber tenido y no tiene.

Ahora regresemos un poco con usted, Calvino, ¿con esta nueva situación no ha pensado en continuar de alguna manera la batalla de Vittorini? ¿Reemprender la publicación de Il Menabò, la revista que dirigieron juntos? ¿O retomar el proyecto de una revista internacional, como la que intentaron fundar con algunos escritores alemanes del Grupo 47 y algunos franceses?

No, las creaciones editoriales de Vittorini eran cosas totalmente suyas, siempre descarté que yo pudiera continuarlas. Debo decir que mi colaboración con él se limitaba a uno que otro «meh» cada tanto. Él sostenía que estas interjecciones de perplejidad, producidas por mi resistencia ante cada entusiasmo, le proporcionaban la colaboración que requería. Es verdad que necesitaba dialogar con individuos más entusiastas, más comedidos: por ejemplo, muchos números de Il Menabò, diría que los números centrales, los hizo con Leonetti. Es decir, los hacía él, y yo estaba muy satisfecho de estar presente para ver qué era lo que echaba afuera y congratularme un poco por ello. Si Vittorini hubiera vivido en estos años, quizá yo tendría un vínculo más directo con la actualidad.

¿Dice usted que Vittorini representaba para usted una relación con la actualidad, y que su muerte le ha significado un cambio en esta relación? Pero actualidad de qué tipo: ¿política, intelectual, literaria?

Un poco de todo, como historia viva, como moral en acto. Una relación con el presente como exigencia del escritor, que lo mueve a ver alrededor, a mirar. Eso era lo que literariamente comunicaba Vittorini, la necesidad de una representación actual, fechada, pero

no en el sentido documental, sino en un sentido sintomático, como imágenes significativas, como ritmos verbales. O sea, que esto me impulsaba a profundizar y a cuestionar continuamente la simpleza documental. Antes me preguntó que si consideraba actual a Vittorini. Y, bueno, Vittorini era el hombre de la actualidad, de lo nuevo, una energía proyectada hacia lo nuevo. Era un extrovertido (intelectualmente; en la vida era tal vez más introvertido que yo); quién sabe, probablemente yo habría dejado de cualquier modo de reconocerme en lo nuevo, en todos los aspectos de lo nuevo, para retirarme a mi capullo; indudablemente él no. Habría estado, más que nunca, en medio de lo que sucedía, y nuestra colaboración no hubiera podido continuar. El hecho es que los años que han pasado desde su muerte coinciden con un distanciamiento por mi parte, con un cambio de ritmo. Una vocación de ratón de biblioteca que nunca antes había podido seguir porque pasaba todo el día en la oficina, hasta el anochecer. Ahora puedo ejercerla con toda satisfacción. No es que me importe poco lo que sucede, sino que ya no tengo el impulso de estar en medio y en primera persona. Se debe sobre todo al hecho de que ya no soy joven, ¿entiende? El stendhalismo, que había sido mi filosofía práctica de la juventud, ha terminado hasta cierto punto. Tal vez solo sea un proceso metabólico, algo que viene con la edad; yo había sido joven durante mucho tiempo, tal vez de más, y de repente sentí que la vejez debía comenzar, sí, exactamente, la vejez, tal vez esperando prolongarla al comenzarla antes.

Si aceptamos su terminología, esa vejez presupone una relación con los jóvenes, la trasmisión de un saber o de una experiencia, es decir, un rol de guía, de maestro ¿Se siente requerido en ese sentido? Dejemos a un lado el ejemplo de Vittorini, que según ha dicho usted, estaba ligado a un temperamento y a una relación con los tiempos; no obstante, sobre otras bases y con otras personas, ¿no ha pensado tener un grupo de trabajo colectivo, una revista, un intercambio de experiencias?

No, ese papel no; no tengo los requerimientos del que dirige y «moviliza». Es verdad que todos los amigos con los que discuto satisfactoriamente son mucho más jóvenes que yo, personajes muy diferentes unos de otros, cada uno con ideas propias, con un punto

de vista definido. Me hablan para explicarme cosas, para mostrarme algo, tal vez para reprenderme. Lo que yo puedo dar a cambio son los «sí» y los «pero», las dudas, para ser preciso. Alguna que otra recomendación bibliográfica, aunque hay muchos que leen más que yo. Unas veces me entra un remordimiento por ser demasiado desalentador, aunque no siempre. Pienso que me van a mandar al diablo, pero por lo general regresan, quiere decir que de alguna manera hay un diálogo. Revistas y cosas semejantes, sí, cada tanto se habla, se hacen planes, se hacen proyectos. Sobre todo con Gianni Celati, que es un volcán de ideas, es el amigo con el que he tenido el más provechoso intercambio de ideas. Pero se termina por apuntar hacia una revista de estudios, teórica. Me parece que estamos en una época más especulativa que creativa. Terminaríamos haciendo algo que solo cuatro gatos van a leer, mejor hacer libros. Sin embargo, sueño con una revista muy diferente, antes que nada dirigida a un público diferente: una revista de novelas por entregas, como las hacían Dickens y Balzac. Algo que deberían escribir verdaderos autores, aunque fueran escritores por encargo (creo mucho en las posibilidades de la escritura por encargo). Por medio de una revista así reencontrar las funciones verdaderas de una relación con el público. Llorar y reír, el miedo, la aventura, el misterio… Una revista de gran tiraje, que se vendería en los quioscos, una especie de Snoopy pero no en forma de cómic, novelas por entregas con muchas ilustraciones, y con una diagramación atractiva. Además, muchas firmas que ejemplificaran las estrategias narrativas, los tipos de personajes, los modos de lectura, los principios estilísticos, las funciones poético-antropológicas, pero todo a través de cosas divertidas y ligeras. O sea, un tipo de búsqueda con los instrumentos de la divulgación. Pero Celati dice que no hay que hacerle la tarea a nadie, afirma que no se puede tener una actitud pedagógica. Por mi parte yo creo que explicando estas cosas a los otros tal vez logremos entenderlas nosotros también. Es decir, que me gustaría un vínculo con un público nuevo que no ha pensado todavía el lugar que puede tener la literatura en sus necesidades cotidianas. No seré capaz de hacerla, pero sería feliz con una revista así.

Me parece que su interés por un público nuevo contradice lo que decía

antes de no reconocerse en el presente. Más bien me parece que usted se liga con una marca que viene de Gramsci, con la importancia que da Gramsci a la narrativa popular, pasando a través de Il Politecnico, de Vittorini, que entendía la literatura como guía social, pero en el caso de usted con los atributos de la libertad fantástica, como literatura verdadera.

Sí, es cierto, de aquel periodo me ha quedado el sentido de una necesidad colectiva a la que hay que responder. Sin embargo, el discurso de la cultura es muy diferente en la actualidad, se encamina a la negación, y en este sentido tiene probablemente más rigor; la vía negativa es una de las dimensiones fundamentales del pensamiento, muchos pueden creer que si uno trabaja sobre la negación, normalmente todo irá bien, pero justo ahí es donde ahora necesito tomar distancia, siento que la verdad de la negación no coincide con todas las falsas propuestas que se perciben. Por eso no me reconozco en donde percibo cierto espíritu de clase: la clase de los inadaptados, de los aburridos, de los inútiles, de aquellos que lo tienen todo y pueden permitirse tender hacia la nada. Decíamos que hoy un buen setenta y cinco por ciento de lo que se presenta como pensamiento de «izquierda» tiene el maldito sello de clase. Por mi parte, yo permanezco en la creencia del esfuerzo, del apetito, de las clases que tienen apetito, las que están haciendo el viaje de ida, no de retorno. Si fuera técnico en alimentos (por poco no lo fui, sepa usted que estuve en la universidad inscrito en Agronomía), me ocuparía de los problemas concernientes a cómo dar de comer a miles de personas. Lo que implicaría, antes que nada, cambios en las costumbres culturales que se resisten al cambio. Las grandes revoluciones serán alimentarias: los italianos serán libres cuando entiendan que la pasta seca no es un elemento vital como el aire. En cambio, yo soy un técnico del material verbal e imaginativo, y me ocupo de los apetitos de la palabra escrita, de las historias relatadas, de las figuras mitológicas: cosas que son tan esenciales como la comida, ya se sabe.

Llama la atención que a la luz de sus respuestas se podría decir que usted se mueve en un horizonte exclusivamente italiano. No obstante, desde hace muchos años vive en París. ¿Qué es París para usted? ¿El

refugio sobre los árboles de Cosimo Piovasco di Rondò? ¿Cuál es su relación con la cultura francesa? ¿Tal vez vivir gravitando entre dos países le permite ver desde un sitio privilegiado la vida intelectual de ambos? ¿Qué le parecen las cosas desde arriba?

París es la vida en familia, un lugar donde estoy tranquilo, donde cada uno hace lo suyo. Salgo de casa solo a comprar los periódicos, la baguette, los quesos. Tenía mayor contacto con la cultura francesa antes, cuando iba a París un par de veces al año. Apenas llegaba me ponía a telefonear, a ver gente. Hay que decir que la cultura francesa está muy especializada, ha establecido su propio lenguaje, su propia línea de discurso. Vea la revista Critique, todos los artículos están escritos de este modo. Incluso los grandes personajes; el discurso de Foucault es como un gran espectáculo, una gran acrobacia, y su lectura depara satisfacciones; sin embargo, es frecuente tener la impresión de estar oyendo la misma tonada… Es verdad que esto resulta útil para establecer un rigor, pero creo que nunca he sido capaz de aceptar un lenguaje codificado, me asalta la necesidad de romperlo para decir las cosas de otra manera, para decir otras cosas. La búsqueda más avanzada de los grupos Tel Quel y Change, no sabría exactamente cómo juzgarla, si no es desde muy lejos, ni tampoco podría tomar posiciones en su violentísima polémica interna. Esa clase de politización no me convence. Entre aquellos otros animadores teóricos de Tel Quel, Barthes me parece el más inteligente Después se entra de pronto en un terreno más filosófico, Derrida, Lacan, donde yo me muevo mal. Tengo un amigo que cada tanto me explica, y entonces puedo hacerme una idea. Es decir, que si el hecho de estar en París me impulsara a seguir con profundidad el desarrollo de distintas escuelas, semana tras semana, necesitaría seguir los distintos seminarios, imponerme una disciplina de estudiante más que de estudioso. Digo un estudiante a la antigua. Una vez fui a escuchar a Lévi-Strauss, sin embargo, era exactamente igual que leer el libro que publicará, un anticipo nada más. Lévi-Strauss me interesa mucho, destaca entre todos, y me gusta precisamente por los aspectos que más se le critican, me gusta esta cristalografía de la civilización, no me interesan aquellos que quisieran conciliarlo con la historia; su verdad es todo lo contrario de eso, aunque creo que por ahora resultaría demasiado largo de explicar. O sea, que las búsquedas que me gustan más son las que no tienen una alusión literaria

directa: como la semiología de Greimas, que pertenece más a la Lógica. Pero estar siempre ahí es algo que un empírico como yo no se puede permitir, es necesario adoptar aquel modo de pensar y renunciar a todo lo demás, y yo no soy capaz de pensar en solo una cosa a la vez, pienso en algo y en su contrario, de manera que no es de mi incumbencia.

Le hago notar que hasta ahora solo se ha referido a investigaciones en el campo del estructuralismo. ¿Hay algo más en París? Uno piensa antes que nada en una figura como la de Sartre.

Será que no me acerqué en el momento justo, y ahora no tengo un impulso en esa dirección. Pero es cierto, hay muchas cosas en París, diferentes trayectorias intelectuales, si bien con algún rasgo en común. Con los amigos de Bataille, o aquellos que están en torno a Blanchot, que era una relación que yo tenía, sobre todo cuando vivía Vittorini. A veces pienso que debí mantener la relación, pues ellos son exactamente lo contrario de mí. Y ahora el diálogo podría ser útil. Sin embargo, no fue así. En el fondo donde me siento más a gusto es con un grupo que nadie sabe que existe, el Oulipo, amigos de Raymond Queneau, poetas y matemáticos, que fundaron este Ouvroir de littérature potentielle, un poco con el espíritu de Jarry y de Roussel. Está Georges Perec, que escribió una novela sin usar para nada la letra e; y también escribió otra en la que desaparecen todas las vocales, excepto la e.[65] Lo que me acerca a ellos es su rechazo a la seriedad, esa seriedad que la cultura francesa le infunde a todo, sin dar posibilidad a un poco de autoironía. Este grupo Oulipo no considera la ciencia como algo serio, sino como un juego, conforme ha sucedido siempre en el espíritu de los verdaderos científicos. Hay una dimensión heroica, un nihilismo desesperado, en esa actitud de bromear sistemáticamente, con tal aplicación que parecieran asiduos colaboradores del semanario de crucigramas y sopas de letras.

¿En el que usted se reconoce sin reservas?

Me reconozco en muchas cosas, pero son pedazos de un espejo que

no ensamblan. En este punto de mi vida soy un poco como el que camina con los brazos cargados de paquetes que se caen por todas partes. Trato de atrapar alguno y el resto se me escapa. Quisiera detenerme y poner un poco de orden.

Su nuevo libro, hace unos meses, tiene el aire de ser una pausa, pero probablemente no para poner orden, sino para desmentir la posibilidad de un orden cualquiera. Es un juicio de primera impresión, lo admito. Sin embargo, el libro de Las ciudades invisibles semeja a la vez una recreación de la espléndida utopía de Las ciudades del mundo de Vittorini, así como una negación. Digo una negación, porque mientras el proyecto vittoriniano se atascaba en su naturaleza de fragmento, sin llegar al camino de la ciudad ideal. Las ciudades invisibles es un libro que testimonia la caída y la desconfianza en todo futuro social, en cualquier orden por el cual luchar.

Rechazo completamente esta interpretación de mi libro. Es una obra que se interroga acerca de la ciudad y la sociedad, con la conciencia de lo grave de la situación, porque sería criminal tomar esta gravedad a la ligera, con la convicción permanente de estar viendo claro, sin conformarse con ninguna imagen fija, para reiniciar el discurso desde el principio. Es verdad que detrás están las ciudades de Vittorini, la tensión entre la ciudad mítica y la ciudad futura, es probable que una primera sugerencia venga de ahí (y no solo de aquella novela incompleta), sino de la primera, escrita en los años cuarenta, y ahora reeditada con el título Nombre y lágrimas. Al leerla otra vez me vino a la memoria el efecto que tenían en mí, cuando durante la guerra se publicaban en Tempo, me parecían extraños mensajes cifrados, en una época en la que no sabía nada de Vittorini, ni de nada. Si se quiere atacar este libro por el uso que hago de un repertorio de imágenes tradicionales, con un lenguaje un tanto preciosista, quizá con un dejo de melancolía, estoy listo para defender lo que hago, pero esta crítica comúnmente procede del espíritu de Vittorini, críticas que él mismo me habría señalado. Mientras no se pueda reclamar a Vittorini, enemigo de todos los encantadores de flauta, debo remarcar que no toco las fanfarrias por cualquier ciudad del futuro. No creo que el discurso que se desprende de este libro sea muy diferente de otras cosas que he

escrito, tal vez sea el más directo sobre la vida de todos los días: miras La hormiga argentina y La nube de esmog, dos relatos escritos hace diez años y que más tarde reuní por el modo en el que represento la naturaleza en el primero y la ciudad en el segundo, pero salieron iguales, no menos pesimistas que en este último libro, y en los dos relatos quise terminar con una nota que no fuera desesperada, aunque tampoco reconfortante. No una conclusión teórica, eso no, solo una contraposición de imágenes. Si esto es estoicismo, como dicen los críticos, no lo sé, ni me corresponde decirlo. Es un hecho que la construcción de las cosas que escribo surge de este modo. Naturalmente yo también cambio con el paso de los años, todos los días descubro algo nuevo, faltaría que no cambiara también yo, sin embargo, procedo más por acumulación que por conversiones o rechazos, además los materiales que poco a poco acumulo los agrego a un sistema de cristalizaciones que permanece siempre igual. Si quiere puede acusarme de ser estático, de machacar siempre con el mismo tema: incluso La jornada de un escrutador concluye afirmando que la ciudad perfecta deja entrever al fondo, en un instante, la ciudad de la imperfección, esto es exactamente lo mismo que digo en el último fragmento en cursiva de Las ciudades invisibles, muy citado por los críticos… Es decir, citan las últimas líneas, aquellas referidas al infierno, mientras que poco antes está el pasaje de la utopía discontinua que le da sentido a todo el discurso.

Pero, si no me equivoco, El caballero inexistente, de 1959, termina con una invocación al futuro. No se puede negar que su expectativa utópica se ha ido atenuando.

Utopía es un término que se usa siempre de un modo vago, pero si nos referimos a los llamados utopistas, encontramos sistemas de pensamiento extremadamente precisos y circunstanciales. La de Saint-Simon es cualquier cosa excepto una utopía, es un modelo de sociedad al que aspiran tanto Estados Unidos como la Unión Soviética, la suya es la única verdadera ideología que hoy triunfa a escala mundial. En cambio, Fourier ha perdido en todos los frentes, ha sido marginado y traicionado. Me habría gustado que usted me preguntara algo acerca de mi trabajo con la antología de los escritos de Fourier, publicado en el

71, y bien, fue muy importante para mí: esperaba que fuera mi contribución al embrollo de ideas de estos años. Un trabajo que internamente he llevado al menos durante cinco años, quería que este autor, este mundo, este modo particular de hacer funcionar el cerebro, entrara en el circuito italiano de las ideas, en el patrimonio de sugerencias que están detrás de la política y de la literatura. Que fuera al menos una referencia, que mostrara la posibilidad de pensar de distintas maneras. En cambio, nada. Unos cuantos especialistas me han hecho entender que tenía que pasar de largo por su terreno, y la cultura literaria ni siquiera se dio cuenta. Tal vez me equivoqué, y debí haberme concentrado más en mí mismo, en cambio, quise tener un distanciamiento objetivo de estudioso, hice una introducción informativa, sobre todo acerca de la fortuna literaria de Fourier, pues no deseaba interponerme, quería que sus textos se leyesen sin intermediarios. Pero también porque mi posición ante Fourier no era muy fácil de definir, ya que no atendía ninguna indicación práctica, sino que apuntaba hacia una apropiación moral y fantasmal. De modo que lo leo como un autor literario, pero yo leo así a cualquier autor, buscando nuevas posibilidades de hacer funcionar el razonamiento y la imaginación y, solo cuando esa adquisición se inscribe en nuestros circuitos mentales, se podrá influir en la práctica, no sabemos cómo. O sea, no podría decir que soy fourierista, porque soy otras muchas cosas diferentes, y lo mismo debo decir de tantos sistemas de pensamiento que he frecuentado: creo que las relaciones entre el mundo escrito y el mundo de la práctica deben dar un largo rodeo, probar su capacidad de cristalizar los materiales diversos que brindan los días, y es así como no solo los filósofos, sino también los poetas, son los que cambian al mundo. No conozco otro tipo de relación más directa, o al menos así lo creo.

Ahora, cabe decir que Fourier no le ha funcionado a usted, no hay rastro del optimismo de Fourier en Las ciudades invisibles. Posiblemente usted estaba buscando el Iluminismo, el racionalismo, el espíritu dieciochesco de El barón rampante. Pero lo estaba buscando porque entonces este espíritu ya le resultaba muy distante.

Lo primero que dijeron los críticos: Calvino no tiene sentido trágico, es demasiado racionalista. Ahora son los críticos los que dicen que

Calvino representa la desconfianza en la razón, no cree en un destino magnífico ni en el progreso. Son argumentos a los que para nada soy receptivo. Es verdad que sigo interesándome por el siglo XVIII, es un gran siglo con aspectos diferentes y contrastantes, desde la filosofía de los iluministas hasta los últimos magos y alquimistas; a los iluministas y ocultistas como Fourier, a los herederos de la filosofía del Renacimiento, como Goethe, pero siempre compartiendo un fondo común, la idea de un modelo del universo, una historia sobrehumana en la cual ubicar la historia humana. Es el trasfondo que pudieron haber alcanzado algunas de mis ciudades, creo yo. Ser dieciochesco, iluminista, racionalista, como dicen los críticos, nunca lo he afirmado ni desmentido. Lo decían para hacerme un cumplido, hasta el momento en el que las palabras cambiaron de significado: hoy el Iluminismo no goza de una buena imagen. Se ha dado un cambio de orientación que, en Italia, lo digo por la cultura italiana de izquierda, comenzó apenas en los años sesenta, y podríamos situar la coincidencia de dicho cambio con la traducción de la Dialéctica del Iluminismo, de Horkheimer y Adorno,[66] quienes hacen recaer todos los males en el Siglo de las Luces. De hecho, rastrean los orígenes del espíritu burgués, ni más ni menos, que en la Odisea. Y bueno, esto me desagrada, siempre he simpatizado con Ulises. Debo decir que nunca me atrajo Adorno, será una limitación por mi parte, pero toda esa escuela alemana-americana que ha ganado tanta importancia en el horizonte ideológico de la «nueva izquierda» me provoca fuertes reservas. Es precisamente el concepto de «sistema» lo que puede ser una trampa, si se lo considera un mecanismo rígido. Para refutarlo yo adoptaría el concepto de «equilibro biológico terrestre», en el que cualquier alteración repercute en una serie de alteraciones hasta alcanzar un nuevo equilibrio (y es posible alcanzarlo porque estas reestructuraciones se efectúan a través de procesos catastróficos de millones de años de duración). Y bueno, el capitalismo mundial está lejos de conocer el inestable equilibrio del sistema biológico, que vive en una constante situación de catástrofe latente, y por más que a veces logre reparar sus fallos, no puede convertirse en un sistema autorregulado con un mínimo de estabilidad. Nunca he querido creer en la racionalidad capitalista, y parece que los hechos me dan la razón: ¡algo más que racionalización! Siempre me he resistido a conceder a toda una serie de valores el calificativo de «burgueses», a transformarlos de

positivos en negativos: quizá algo podría resultar bueno y vale la pena no hacerlo a un lado, y la burguesía no necesita regalos de nadie. Me encuentro mejor con el modo de pensar de los marxistas a la antigua, en el que el capitalismo, a causa de lo que hace, permanecerá en una jungla de contradicciones inestables: es decir, que es todavía menos un sistema de lo que pueda serlo una jungla, que se rige por un equilibrio biológico complejo. Y aunque el capitalismo pretende ser un sistema cabal y autorregulado globalmente, nosotros debemos tener una cabeza lo suficientemente sistemática como para entender que no lo es, o mejor, una cabeza lo suficientemente analítica como para considerar los puntos en los que no coinciden los diferentes intereses y poderes. Se trata invariablemente de la historia de Montecristo que mencionaba: la prisión y su mapa.

Me parece advertir una contradicción. Usted acaba de decir que la utopía de la «sociedad industrial» de Saint-Simon triunfó a escala mundial. Y bueno, ese me parece un «sistema» todavía más coherente y racional que aquel descrito por Adorno.

Uno habla del futuro, y el otro del presente… Pero no, permítame antes explicar otro punto. Para mí el «sistema» es algo mental, un modelo construido por la mente y verificado continuamente por la experiencia, en cambio si uno cree que el «sistema» se identifica con el exterior, con el mundo… ¿sabe usted cuál es uno de los síntomas de la esquizofrenia? Los esquizofrénicos están convencidos de que el mundo es un sistema organizado en su perjuicio. En cambio, yo aprecio mucho el empleo del modelo formalizado, deductivo, estructural, creo que se trata de un instrumento operativo necesario como un esquema del presente, o de un proyecto del futuro (utopía o profecía) que se contrapone al presente. También ahí, cuando tenemos que aplicarlo a la realidad, nuestro sistema se convertirá en otra cosa, pues la red de determinaciones será siempre más densa y múltiple que nuestros modelos teóricos. Y entonces siempre se requerirán nuevos sistemas (mentales) para entender el presente y dirigir el futuro. Ya sabemos que el socialismo, los cien o cien mil socialismos que podremos encontrar, será una fase con la que nadie podrá sentirse satisfecho, aunque algunas cosas marcharán mejor,

sin que tal vez nadie lo esperase, y otras serán peores, hasta que se encuentre un mecanismo de revolución y de recuperación ininterrumpidas lo suficientemente armónico como para funcionar y corregirse con un ritmo y equilibrio naturales, sin el uso fatuo y mistificador de la palabra… Quizá este sea el punto: el uso de una palabra que sepa funcionar como palabra, de modo que todo lo que no sea palabra pueda funcionar sin palabra: una cultura, es decir, una economía, es decir, una nueva naturaleza que se mueva bajo las fuerzas de las propias determinaciones y autodeterminaciones internas, la historia humana que reencuentra el nivel máximo de esfuerzo, la reinserción de una historia natural sin catástrofes.

Ahora me parece que usted está regresando a la utopía dieciochesca…

¿Le había dicho que no lograba poner mi mundo en orden? Claro que no, ¿lo ve? Todo funciona.

[63] «Italo Calvino», en Ferdinando Camon, Il mestiere di scrittore. Conversazioni critiche, Garzanti, Milán, 1973, pp. 181-201; posteriormente con el título «Colloquio con Ferdinando Camon», en Saggi, pp. 2774-96.

[64] En una carta de febrero de 1974 IC le escribe a Edoardo Sanguineti: «La consistencia de mis ideas me lleva a preferir el género del diálogo al del ensayo —y eso que exige lo transitorio—, un diálogo verdadero, una conversación con un interlocutor real, no ficticio. Sin embargo, un diálogo simulado porque ha sido escrito en un simulacro de acto oral (elaborando más o menos una discusión a dos voces). Comencé a practicar este género el año pasado, escribí las falsas respuestas orales para Ferdinando Camon en la reedición de su nada ameno libro El oficio de escritor, adaptando o inventando sus preguntas y sus objeciones a mis respuestas. Me convencí de que para propiciar las discusiones, ese era el sistema que más me convenía: dar a la escritura un aire conversacional. Pensé que podría ser la fórmula para reinterpretar una posible actualidad, una reinterpretación en forma de diálogo: cada vez que dos discuten sobre un tema, se da un registro (falso) de un diálogo

verdadero, y entonces los textos y los documentos sirven como piezas de apoyo para las discusiónes». (Lettere, pp. 1226-27.)

[65] Se trata de El secuestro, Denoël, París, 1969, y Les revenentes, Julliard, París, 1972.

[66] Einaudi, Turín, 1966.

25

La ciudad del futuro

67

Italo Calvino es el autor de dos libros recientes que llevan por título Las cosmicómicas y Las ciudades invisibles (que parecen desprenderse de nuestros lugares para proyectarse en un espacio inmenso que se encuentra entre la utopía y la perspectiva de las distancias interplanetarias). Le pregunto: ¿hay una ciudad italiana que sienta suya?

Ciertamente no puedo olvidar que los primeros veinticinco años de mi vida transcurrieron en San Remo.

¿San Remo tiene un carácter en tanto que ciudad? Quiero decir, un carácter, algo que haya permanecido en su recuerdo, en su alma, en su obra literaria…

Sí, lo tiene. San Remo es una vieja ciudad de Liguria, y en el tiempo de mi infancia era una ciudad cosmopolita. Se encontraban ahí ingleses, alguna que otra vieja familia rusa, alemanes; se percibían los últimos destellos de sol de la belle époque. También tenía, y tiene, el carácter de una ciudad con casino; además de su carácter de ciudad fronteriza… De mar… Más tarde, fue colmada con un gran espesor de cemento que, sin ningún problema, fue expandiéndose por toda la costa.

Nunca he renunciado al fondo viejo y provincial de mi región en Liguria, permanece fuertemente dentro de mí. Después elegí la ciudad de Turín tras prolongadas dudas acerca de la alternativa que era Milán. Es cierto que la elección se debió a mi trabajo en Einaudi pero también hubo una serie de constantes que me llevaron a

establecerme aquí. Durante un tiempo me identifiqué con Turín. Quiero decir que creía tener las suficientes razones teóricas para llamarme turinés. Ahora, quizás… Turín me parece terriblemente aburrida, limitada. Pero, tal vez, soy ahora más turinés precisamente por eso…

¿Qué le ha dejado Liguria, su primera provincia?

Toda mi primera producción narrativa está ambientada en Liguria, y también lingüísticamente se nutre del habla ligur. En Italia buena parte de la literatura está localizada en un lugar, una provincia. Pienso en Sciascia, en el desarrollo coherente del motivo central de su obra, que está fundado en su relación de pertenencia a Sicilia. Pienso en cómo Fenoglio radicaba en Langhe, sin alternativas. A veces me pregunto si hubiera aceptado como dato fundamental y definitivo el hecho de ser de San Remo, ¿habría sido un escritor más coherente, más intenso? Queda el hecho de que entonces ya me interesaban otras cosas. Pensaba que la literatura no podía permanecer ligada a la geografía, sino más bien a una idea de la historia y del tiempo. Invariablemente me pareció que la vocación regionalista de algunos escritores italianos era una jaula. Los autores que más me han interesado son aquellos que han ido más allá de una contingencia ambiental. Luego precisamente el haber crecido lejos de las grandes ciudades me hacía sentir el llamado de las ciudades como vocación. El mundo de mi infancia y de mi familia estaba más cercano al mundo agrícola: mi familia vivía la agricultura como un ideal, en realidad como un deber. En cambio, yo tendía hacia la ciudad. Y esta idea indeterminada de la ciudad continúa siendo para mí el objetivo de la búsqueda: una ciudad que sea todas las ciudades juntas, o la verdadera ciudad reunida en los fragmentos de ciudades específicas.

¿Qué ha significado, en este sentido, el hecho bastante particular de que usted ha conservado su empleo en Turín pero se ha marchado a vivir a París?

Sí, también el azar jugó un papel fudamental, como suele suceder, por el hecho de que mi esposa ya vivía en París. París es una de las pocas ciudades del mundo en la que no se te ocurre preguntarte por

qué estás ahí y no en otra parte. Además, nunca hay necesidad de definirla, de comentarla: todo lo qué podría decir de París ya ha sido dicho. La ciudad siempre está a tu disposición, como una gigante memoria colectiva, como una enciclopedia de consulta que al abrir una página ofrece toda una gama de informaciones, una riqueza que ninguna otra ciudad tiene. Por supuesto París presenta actualmente la dificultad para poder vivirla como ciudad: esa es la característica de las metrópolis.

¿Qué significa esa dificultad?

De inmediato tropiezas con una contradicción. Mientras más grande es una ciudad, más oportunidades ofrece para ver y hacer distintas cosas. Al mismo tiempo, para poder aprovechar estas ocasiones sería necesario hacer todo dentro de un radio específico, para no perder el día entero. Cuando las cosas empiezan a ser demasiado complicadas, comienza uno a hacerlas a un lado, se renuncia a los espectáculos, cada vez se frecuenta a menos amigos. Al final se termina por pasar el mayor tiempo posible encerrado en casa, como yo.

¿Alguna ciudad del futuro podría vencer esta contradicción?

Probablemente sí. La situación actual es la peor. La ciudad está en crisis en todas partes, especialmente en Italia. En Italia hemos vivido una enorme y caótica urbanización, el campo se ha vaciado, hemos tenido migraciones en masa del Sur al Norte sin que las estructuras de la ciudad se hayan adaptado a ese desarrollo. La consecuencia es una extrema desintegración social. Los problemas de la ciudad son problemas de la sociedad. No es posible pensar la ciudad como una realidad aislada. Por ejemplo, el hecho de que en Italia no se piense en el futuro del campo, en los nuevos roles impuestos por la vida moderna, en su relación con la ciudad, vuelve insensato todo discurso. Sin embargo, a partir de esta crisis de crecimiento, debe surgir la imagen de la ciudad futura. Los materiales que se pueden emplear son, con seguridad, los que la ciudad nos ofrece: sus elementos vitales, así como los inconexos o

tóxicos.

¿Se aventura a imaginar, a soñar, una ciudad del futuro?

Todas las imágenes del futuro son un poco acartonadas. ¡Claro que me gustaría una ciudad en la que se pudiera andar en bicicleta! La ciudad del futuro debería reencontrar la pluralidad de medios de transporte, sean colectivos o individuales, con diferentes recorridos, a lo mejor a diferentes alturas: vías para peatones, para ciclistas, para los autos, para los camiones, vías fluviales para embarcaciones. Tal vez así se podría volver a hacer circular a los caballos, los mulos, los camellos… Fourier proponía vías especiales para cebras que debían servir para llevar a los niños a la escuela… Quedé fascinado por la idea de ciudad que circulaba entre los urbanistas de hace algunos años: ciudades en varios niveles, con puentes, fondamente como en Venecia, donde la circulación motorizada ocurra encima de lo que en Venecia son canales. Siempre disfruto cuando en una ciudad hay un sitio donde se puede caminar en planos elevados, con barandilla. No hay todavía ninguno en París. No hay razón alguna de que las aceras deban estar siempre al nivel de la calle.

¿Por qué ha escrito usted un libro con el título Las ciudades invisibles?

Porque el sentido de una ciudad es siempre un asunto de interpretación. No basta tener los ojos abiertos para ver una ciudad, se necesita primero que nada desechar todo lo que impide verla, todas las ideas recibidas, las imágenes preconcebidas. Después, simplificar, reducir a lo esencial el gran número de elementos que la ciudad expone a la vista, y luego conducirlos hacia un diseño unitario, una forma, en la que confluyan el pasado y el futuro.

Junto a imágenes de exóticas ciudades del pasado, se vislumbra en el libro cierta idea de una ciudad del futuro…

Sí, sobre todo al final del libro, hay dos planos: antes que nada, la amenaza de una ciudad continua, que cubra toda la capa terrestre, cada vez más invivible (aún más invivible que invisible). Luego, el plano de la última hipótesis de una utopía posible. Una ciudad ideal puesta pedazo a pedazo con nuestra capacidad de pensarla y de vivirla. Eligiendo y asociando en un solo dibujo todos los fragmentos positivos, todas las espirales de un mundo mejor que se despliegan ante de nosotros en la ciudad tal como es ahora.

¿Hasta qué punto vive y sufre usted el malestar, ya que eso es también un aspecto de la enorme crisis en la que nos encontramos, en este crecimiento deshumanizado y monstruoso de la ciudad?

Hasta el punto de pensar muchas veces que no entiendo nada. Pruebo el desapego, el disgusto, la angustia, que creo que deben sentir los muertos. A veces me atrevo a pensar que el fin del mundo se acerca. Al mismo tiempo me entra el remordimiento de que no tengo nada para ofrecer de verdad, aunque sea parcial, cualquier propuesta, como no sea una propuesta de método mental.

¿De qué parte está en la polémica que se dio entre Pasolini y Moravia? Recordará que Pasolini proponía el regreso al campo.

No creo que el problema logre resolverse por medio de una civilización campesina. Esta ha sido disuelta desde hace mucho. Aunque, como he dicho, es muy importante el problema del campo, en relación con la ciudad. Probablemente yo, que vivo en París, podría irme a vivir al campo, pero ese no es el punto. Una metrópolis monstruosa solo puede ser sustituida por una metrópolis armoniosa. Tiene razón Moravia cuando dice que hay que atravesar nuestra monstruosidad, esta crisis, para ir más allá lo más pronto posible.

¿Se podría decir que usted ha escrito una literatura de dos caras? Una claramente localizada, en tanto que la otra… No sabría definirla: sin

localización precisa, en fin, desconectada de cualquier lugar geográfico.

Tal vez se pueda decir… añadiendo que el trabajo literario solo tiene sentido si en la cara local, provinciana, se puede encontrar una razón cosmopolita, y en la cara…

¿… cósmica? ¿Acepta la definición?

¡Digamos planetaria, o interplanetaria! Por lo tanto, en la cara interplanetaria se encuentran los estados de ánimo locales…

¿No hay un riesgo de que una literatura interplanetaria, o planetaria, pierda al hombre de la calle? ¿Creará tal vez un mundo sin ciudades y sin hombres?

Una literatura que representase vacío el lugar del hombre, dibujaría invariablemente una imagen en negativo del hombre. Las palabras, los signos y los símbolos son sin duda los materiales más humanos que pueda haber. No es necesario decir: ¡fíjense que en realidad yo hablo del hombre!

¿De qué modo se puede encontrar al hombre donde concretamente no está y donde no parece que sea posible estar?

Desde el momento en apuntamos la mirada a un planeta deshabitado, ese planeta se vuelve un acontecimiento en nuestra vida, significa algo para nosotros. Ya es un pedazo de nuestra biografía.

¿No corremos el riesgo de encontrarnos con una ciudad completamente negativa, llena de hombres, pero en realidad vacía del hombre?

Ya ha sucedido. La Londres de Dickens o la Manchester descrita por Engels son ciudades monstruosas. No obstante, han sobrevivido: tal

vez los aspectos que no son monstruosos han logrado equilibrar los otros.

¿Ha estado en América?

Hace quince años durante seis meses, debo decir que mi ciudad preferida ha sido y es Nueva York.

¿…?

Me siento como en mi casa. Tal vez porque te la apropias de inmediato, no tiene pasado, es simple topográficamente, sociológicamente, históricamente.

¿No aprecia las ciudades llenas de historia?

Sí, pero también siento su contención. Respeto mucho la historia, pero no puedo considerarla de arriba abajo.

¿No le parece Nueva York una ciudad fuera de la medida humana?

Es verdad, está fuera de la medida; pero puedo poseerla mentalmente, entenderla. Claro que no puedo decir lo que sería vivir ahí de verdad, obligado a estar ahí por el trabajo, con una familia; yo solo he pasado unas largas vacaciones. Y además supongo que en estos quince años ha cambiado mucho. Lo que he querido decir es que suelo reencontrarla en la imaginación, muchas veces me viene el impulso de ambientar en Nueva York relatos completamente imaginarios. Hay ciudades que, en lugar de ser habitadas por nosotros, imprimen en la mente su forma, sus imágenes. Amo mucho también Ámsterdam, porque tiene una bella forma, contenida en los círculos concéntricos de sus canales. Amo el agua en la ciudad. No he podido consolarme del hecho de que en Milán ya no haya navigli. En un viaje reciente quedé encantado con Isfahán, en Persia, su plaza es extraordinaria, la vialidad, los jardines escuela al lado de las mezquitas. Es también una creación

urbanística del siglo XVII que está bastante vigente, las personas usan los espacios con el mismo sentido que tenían desde que fueron creados, y se nota que están cómodas. Hay un río en el que uno se siente en confianza, riberas cubiertas de hierba, donde van a merendar los niños después de la escuela.[68]

¿Podría decir en este momento si tiene como suya alguna ciudad?

Por ahora esa ciudad es París: un poco porque está en el exterior y otro poco porque en realidad nadie se siente en el extranjero estando en París. En síntesis, me da ese mínimo, solo un mínimo, de desprendimiento del contexto italiano y me ofrece la oportunidad de mirarlo a distancia.

¿Este mirar desde la distancia tiene algún significado político, en el sentido de la lejanía de la ciudad social, de la polis, en pocas palabras?

Los periódicos de Italia llegan un día después. Este hecho sirve para relajar la tensión emotiva de la crónica italiana. Creo que para ver claro es necesario no dejarse atrapar por la emotividad. Pienso que los movimientos lentos son los que cuentan. Trato de ver lo característico de la crisis italiana, lo diferente, pero también algo que es común a la situación general. Creo que Italia, precisamente por ser tan dispersa y vacilante, está menos expuesta a estallidos que a veces golpean a países más sólidos, como Francia.

En su última obra, el Palomar que encontramos en el Corriere, tan distanciado de las cosas, tan desvanecido y punzante, atraído por las olas del mar y los «huecos» del cielo, ¿en qué ciudad vive en realidad?

Es una pregunta embarazosa, porque el límite entre la tercera persona y la primera lo dejo deliberadamente en la vaguedad… Puedo decir que es algo que veo con frecuencia, y que debería estar en los mismos lugares en los que me encuentro yo. Mi esposa piensa que es diferente a mí, un señor anciano, bastante calmado, gordo,

que, con un sombrero de paja en la cabeza y los pantalones a la altura de las rodillas, riega las flores de su jardín. Puede ser que internamente sea así.

¿Por qué el título Palomar?

Por el observatorio californiano.

¿Palomar es italiano? ¿Su alma es italiana? ¿Quiénes son sus amigos?

Sus amigos son Monsieur Teste de Valéry, el señor Keuner de Brecht y muchos sabios chinos y japoneses… En cuanto a la nacionalidad, en un principio quise dejarla indeterminada, luego me di cuenta de que Palomar dice cosas que solo un italiano puede decir. Sin embargo, se trata de un italiano que tiene muchos pies sobre otros tantos paralelos y meridianos.

[67] «Calvino e una città invisible», en Claudio Marabini, Le città dei poeti, Società Editrice Internazionale, Turín, 1976, pp. 181-88. Existen versiones más breves de la entrevista con los títulos «Un futuro in bicicletta (Gli scrittori e le città: Calvino)» y «La metropoli dell'avvenire», en La Nazione y Il Resto del Carlino respectivamente, 12 de diciembre de 1975.

[68] IC describe estos lugares en el texto «Il mihrab», tomado de las «Notas de viaje de 1975» a Irán, y publicado en 1984 en la Collezione di sabbia (Garzanti, Milán, 1984), y luego en Saggi, pp. 611-14.

26

El escritor y la tradición

69

La literatura italiana, en su complejidad, va de lo serio a lo arrogante, para tu fortuna y la nuestra, no siempre eres «serio»: has sabido enmascarar la seriedad o lo trágico de los problemas con procedimientos formales y estilísticos que incorporan la ironía. ¿No te ha pesado hasta ahora ser un escritor «poco serio» en una literatura como la nuestra, de ceño altanero y declaraciones solemnes?

La literatura italiana no ha tenido nunca un Lawrence Sterne, pero es curioso que el primer traductor de Sterne haya sido un escritor de ceño fruncido y tan solemne como lo fue Foscolo, quien es casi un símbolo del procedimiento pomposo y feroz de nuestra literatura.

¿Pero qué tradujo Foscolo? Fue El viaje sentimental, y no Tristram Shandy. ¿Qué pudo haber entendido Foscolo de Sterne?

Bueno, representa el primer acercamiento al humour inglés, que ocurría precisamente en el momento más austero entre el Neoclasicismo y el Romanticismo. Esto para decir que cosas de este tipo nunca se presentan en estado puro, son comportamientos a la vez reflexivos e irónicos. Admiro mucho a los escritores que solo son irónicos o solamente paródicos, en tanto muestren una coherencia filosófica, quizá también alguna desesperación, un nihilismo absoluto, es decir, una firmeza filosófica.

¿Desde hace cuántos siglos no ha habido en la literatura de Italia, en

lengua italiana y no en dialecto, un escritor totalmente entregado al frente paródico? ¿Sería Ariosto, tal vez, cierto?

Quizá: pensemos en la gran batalla que se desarrolla en el siglo XVIII entre Goldoni y Gozzi, pues ambos son poetas alegres.

¿Pero se trata de poetas menores, si no es que ínfimos?

Goldoni posiblemente no sea nada menor. Gozzi ciertamente lo es, sin embargo, ha tenido una influencia enorme, sobre todo fuera de Italia, y es necesario decir también que Gozzi no era en verdad un personaje alegre.

Veamos el caso dieciochesco de «Scriblerus», se trata de una sigla (sic.) detrás de la cual se camuflaban importantísimos escritores que, ya sea en el frente político o en el plano de las batallas estéticas y poéticas, eligieron borrar su nombre y adoptar esta sigla, inventada para lanzar un ataque irónico sin precedente en la literatura italiana.

Es necesario decir que, en la última generación de escritores, de los que llegaron después de mí, este comportamiento es bastante frecuente, de Sanguineti, Manganelli y Arbasino: son tres casos, muy diferentes entre ellos, pero tienen en común esta actitud paródica.

Por otra parte, es difícil colocarte a ti en el mismo grupo que Sanguineti, Arbasino y Manganelli. No es una cuestión de edad, es más bien una cuestión de dimensión, de constancia, de la estructura de la novela. Tú perteneces claramente a la misma generación y al mismo grupo al que podían pertenecer quizá Pavesse, Vittorini, Gadda… También en Gadda hay este rasgo.

En Gadda… no creo. Su discurso se ha vuelto especializado. Está toda la tradición de la Scapigliatura lombarda,[70] que ciertamente fue realizada por escritores menores.

Tradición de la que ciertos escritores italianos pretenden amplificar su importancia, Arbasino entre ellos, inflando a algunos escritores que tal vez no merecen tanta atención.

En el campo de la crítica literaria esta tradición, llamada «macarrónica» por su máximo estudioso, Gianfranco Contini, se remonta a Folengo. Esa sí que existe en el corazón de la tradición italiana.

En mi opinión, no está en el corazón, sino en el dedo gordo del pie.

En el dedo gordo del pie, si prefieres, pero sigue siendo una parte importantísima del cuerpo.

Así es… Retomo mi primera pregunta: ¿no te ha pesado ser un escritor «poco serio» en una literatura como la nuestra, de afirmaciones solemnes y entrecejo fruncido?

Sin duda he estado siempre feliz de sembrar confusión en los espíritus arrogantes de la literatura y escapar de ese clima.

¿Te ha costado?

Yo diría que no, si bien en un inicio me parecía que cualquier cosa que hiciera podía ser malinterpretada, de pronto todos mis movimientos en ese sentido fueron recibidos favorablemente. No puedo decir que a causa de mi comportamiento haya vivido un periodo de aislamiento, no puedo decirlo de ninguna manera. Es evidente que era necesario aclararlo.

En Francia, entre Apollinaire y los surrealistas se dio una ruptura, de tipo irónico y paródico, en Inglaterra con Joyce. ¿Crees haber llegado a

la literatura en un momento en el que Italia estaba disponible para operaciones de este tipo?

Sí, aunque tal vez no, porque empecé a escribir después de la guerra, un momento lejanísimo de esta… «disponibilidad» italiana, pero sí he contribuido a propiciar una apertura de horizontes.

¿Esta apertura de horizontes venía de eso que tú llamas «corazón» y yo «dedo gordo del pie» de la literatura italiana?, ¿o viene de tu cultura de carácter cosmopolita?

Puede ser que sí, no lo he pensado, nunca me hice un programa acerca de seguir una tradición italiana. Las lecturas de un joven son las de los autores de todo el mundo: los autores anglosajones, los rusos…

¿En 1945 ya eras un cosmopolita?

Lo era desde antes.[71] El italianista es un estudioso especializado…

¿Como ser especialista en cultura etrusca?

Sí, diría que sí… En cambio, un joven que no tiene un interés especializado en la literatura puede leer novelas de aventuras, novelas humorísticas, novelas policiacas. Leer los libros interesantes… Que, antes de la guerra, pocas veces eran libros italianos.

No conozco bien tu primera producción: como sabes, me interesa mucho más la de los años cincuenta y sesenta, desde Nuestros antepasados en adelante. Desde fuera me parece que la ruptura con la tradición italiana y con el neorrealismo vino más tarde, no inmediatamente después de la guerra, sino diez años después.

Cuando escribí El vizconde demediado, creo que fue en 1951, me remitía a Robert Louis Stevenson, que para mí siempre había sido un autor importante. Sin embargo, en la época de mi primer libro, El sendero de los nidos de araña, hice una declaración en el sentido de haber intentado hacer, al mismo tiempo, Por quién doblan las campanas, de Hemingway, y La isla del tesoro.

Conozco muy poco a Stevenson. ¿Podrías decirme alguna cosa acerca de él? Muchas veces me has hablado de él.

Stevenson es un autor de novelas de aventuras ya de «segundo grado»,[72] que hace guiños al lector y utiliza ciertos módulos de la literatura popular, como podía usarlos un escritor refinado, con un gran sens of humour.

Esto ya sucedía antes de Stevenson, gracias a algunos otros autores de aventura, por ejemplo, Edgar Allan Poe.

Sí, Poe está sobre esta línea: es el escritor que hace un tipo de literatura popular y al mismo tiempo es un gran esteta. En este sentido Poe es ciertamente mi primer maestro. Y cuando comencé a escribir los relatos inspirados en la guerra, en el fondo había una resonancia de los procedimientos de Poe. De hecho, mi primer periodo neorrealista está repleto de este tipo de efectos, que ya eran comunes en la literatura italiana, en autores anteriores a mí. Poe ha sido una gran inspiración para Dino Buzzati…

Pero no se te había «leído» de esa manera.

Debo decir que la crítica desde el principio me dio el calificativo de «autor de cuentos populares», y creo que para adaptarme he terminado por creerlo. Ya Pavese, al presentarle mi primera novela, abordó justamente el clima de cuentos de hadas, habló de Stevenson y de Ariosto visto a través de Stevenson, Pavese ya había descubierto mis lecturas. Es necesario decir que también en la

literatura italiana más refinada esto ya era toda una tradición, eran los gustos de la época… Pero bueno, este discurso se está volviendo demasiado especialista…

Recuerdo la etiqueta «dieciochesca» que se te puso después, y que parece un poco contrastante con el modo en el que tus críticos y tú mismo, adoptan para el calificativo fabulesco. ¿Si te dijera que el fondo de tu evolución parte de Stevenson a Swift, te resultaría totalmente inaceptable?

Está muy bien, es verdad. Pero te hago notar que siempre se habla de los libros que leen los niños, de autores que los niños leen en versiones abreviadas —naturalmente Swift—, son imágenes perdurables que forman parte de la literatura infantil. Y está claro que he desarrollado ese núcleo, y que probablemente el salto de la literatura infantil a la literatura adulta no ha sido el mismo para otros escritores.

Eres considerado un autor astronómico, poeta irónico de los espacios intersiderales, literato intergaláctico. En Italia, Dante ha escrito cosas similares, pero él no cuenta, está siempre fuera de órbita. Luego está Galileo, que tú alguna vez, quizá un desliz, lo consideraste el mayor prosista italiano; sin embargo, él, como científico, tenía el derecho de husmear en las cosas del cielo. Además de Galileo, me parece que hay solo un literato en el que está bien empleado el calificativo de «poeta de los espacios celestes», adivina quién, Leopardi. ¿No querrías estar en tan mala compañía?

Creo que Galileo es un gran escritor, grande como escritor que crea mitos y construye un lenguaje poético. Relata sus experiencias y controversias, que ahora aparecen débiles porque no se sostienen en el plano científico. Su lenguaje fue usado como modelo de la prosa italiana (esto ya ha sido comentado, en la época de la prosa d'arte de los años veinte) y es ejemplar también como generador de imágenes y mitos. Creo que siempre existe un horizonte cósmico en la poesía. La columna vertebral de la literatura italiana es la poesía escrita en verso, y como todo horizonte cósmico, está presente invariablemente. Sin embargo, la tradición italiana está hecha de esos curiosos personajes que oscilan entre el mago, el científico, el

utopista, entre Giordano Bruno y Galileo, y otros escritores de la época. Me parece que esta es la dimensión de la literatura italiana en la que se origina ese enorme narrador y humorista, además de poeta, que es Leopardi. Veo que lo tratas con cierto desdén, pero Leopardi es también un hombre de extraordinarias e innumerables invenciones narrativas… Por ejemplo, aquella del islandés que encuentra en el corazón de África una mujer gigantesca que es la naturaleza.

Estoy tentado a considerar una «ocurrencia» lo que dices de Galileo, ¿tú crees de verdad que es el más grande escritor italiano?

Yo creo que Galileo es un narrador. Hay pasajes narrativos, por ejemplo, aquel sobre el origen del sonido, el hombre que busca producir sonido en todas las formas posibles. Desde hace varios años vengo escribiendo un ensayo sobre Galileo, así que tengo toda una ejemplificación enorme de pasajes narrativos y de metáforas suyas. Se trata de un hombre apasionado por la literatura… Un apasionado de Ariosto…[73]

Pero no entendió a Tasso.

Así es, por razones equivocadas.

Por razones demasiado equivocadas.

Sus justificaciones eran erróneas, pero finalmente tampoco se equivocaba en el gusto. Además, fue uno de los primeros en reconocer y apreciar a Ruzzante.

Regresando a Leopardi, al llamado «poeta de los espacios celestes», el Leopardi de los Idilios. En lo personal, me parece una pésima compañía, especialmente para un narrador, pero también para un poeta.

No estoy de acuerdo. El poeta y el escritor que sale del diminuto provincianismo del género humano para pensar en términos

extrahumanos, extraanimales, extrabiológico, extratodo me parece que merece una…

¿No te parece que en la poesía romántica inglesa el salto entre lo cotidiano-provinciano y lo cósmico-universal, que se da en el mejor Wordsworth, por ejemplo, en el poema «A slumber did my spirit seal», no te parece de una categoría absolutamente diferente de la de Leopardi?

No sé, podría ser que en el plano de los valores…

Pero tú no eres Rondista…

Está bien, no lo soy, sin embargo, hay muchos otros Leopardi, no solo el de la revista La Ronda.

En tus relatos o en tus artículos periodísticos muestras un gran interés por la ecología. Inventaste la ansiedad ecológica antes de que se hablara de eso, fue cuando escribiste el extraordinario relato La hormiga argentina y desde entonces decidiste escribir sobre el tema. Pero, por otra parte, ¿de dónde sale la relación de la ecología con el escritor y literato que eres? ¿Es parte de tu oficio?

¿Cómo que por qué? Un literato no tiene que ver con nada y tiene que ver con todo. Puedes asociar esta pregunta a la anterior y recordar el final de La conciencia de Zeno, donde Svevo habla de la enfermedad, de la condición general del mundo, y hace una extraordinaria previsión de contaminación colectiva, en la que profetiza incluso la bomba atómica, pues hay alguien que pone una carga potentísima de explosivos en el centro de la Tierra. La novela termina con una visión cósmica de un universo pulverizado, finalmente sano.

La conciencia de Zeno me gusta mucho, pero ese final ha corrido la

suerte de ser profético malgrè lui. Representa todo un signo de lo que vino después, lo leemos bajo el signo de lo que sucedió después. Lo cierto es que esa última parte no es bella.

¿Por qué no es bella? Acabar es siempre muy difícil. Se trata de una historia tan privada, tan modesta, como caracterización y como ambiente, hasta que en cierto punto se disuelve en una visión cósmica, me parece algo extraordinario.

Un personaje ficticio que me he inventado por razones prácticas dice: «No leo nunca una novela más allá de la página cincuenta. Las novelas son siempre demasiado largas y los finales son muy aburridos». ¿No crees que eso sea en parte verdad?

Creo que una novela tiene dos momentos importantes: cómo comienza y cómo termina. Son momentos decisivos en los que una historia se deslinda del parecido con cualquier otra. De manera que el arte de terminar me parece de una enorme importancia. Pienso, por ejemplo, en la belleza extraordinaria del final de Suave es la noche, de Scott Fitzgerald.[74]

La novela ha sido siempre un avestruz de estómago fuerte, capaz de digerir cualquier cosa. Hay escritores que logran digerir todo, desde estadísticas hasta los titulares de los periódicos, como Dos Passos. ¿No te parece que la ecología es un peso en el estómago de tus novelas?

Nunca hice polémica en torno a la ecología, los textos que citas, La hormiga argentina y La nube de smog, fueron escritos antes de que se hablara tanto de ecología…

Eso ya lo había admitido…

Cada novela, cada representación poética, es la construcción de un mundo, esto es, una relación de los personajes con el paisaje, con la civilización, con la naturaleza; de modo que siempre se trata de una relación con algo que hay alrededor. Incluso en Beckett.

¿También Beckett?

También Beckett.

¿No considerarías oportuno que el Ministerio de la Cultura enviase una circular a los escritores para que de ahora en adelante todos los personajes tengan tres piernas en lugar de dos? ¿Es posible que hayamos agotado las posibilidades combinatorias de los bípedos? Las bibliotecas están llenas de historias de bípedos y solo en una pequeña novela de Stefan Themerson, el protagonista, Bayamus, tiene tres piernas. Con Qflwfq buscaste evitar del hecho de escribir necesariamente acerca de personajes bípedos.

Bueno, si hablamos del número de pies, antes está el vizconde demediado, que tiene un solo pie. Esto imponía problemas técnicos bastante complicados. Por ejemplo, el duelo entre las dos mitades de la misma persona, entre dos que tienen solo un pie.

También hay un personaje sin pies, el caballero inexistente.

Y el barón rampante es cuadrúpedo porque está en los árboles. En Las cosmicómicas intenté específicamente crear personajes no humanos, ni animales, algo que no se supiera qué forma tenía. Hice todas estas cosas, sin embargo, no pienso que se pueda continuar hasta el infinito en este sentido. Si uno lo necesita o tiene el deseo de continuar no está mal hacerlo: también están las terceras piernas mentales que pueden aportar algo nuevo.

Tú conoces por supuesto la teoría de Leslie Fielder: quien afirmaba que la literatura norteamericana se había encaminado por completo hacia el oeste hasta que llegó a California y no pudo cruzar el Pacífico. Por eso se hizo de una tercera pierna mental, que apunta hacia el drug-trip, el LSD o el misticismo ¿Te refieres a eso?

Ya que no tuve que atravesar continente para mí el asunto no puede contener términos así de pragmáticos. De cualquier modo, estos

viajes son materiales, ya sea por la acción de atravesar un continente o por el uso de un químico específico. No, pienso simplemente en que el desplazamiento puede ser una mirada más oblicua o un punto de interrogación de doble espiral…

En la práctica, ¿esta oblicuidad, o dimensión, significa un retorno a Swift? ¿La tercera pierna mental es la de Swift?

Sí, en efecto, pienso que Swift es un modelo en este caso. Creo que su forma de mirar dentro de la gente…

Recuerdo que una vez rechazaste un premio prestigioso porque parecías no estar de acuerdo con los premios, con esa moda y las consecuencias de los premios. ¿No crees que sería necesario hacer precisamente lo opuesto: en vez de dar premios, habría que otorgar castigos? Retirar la fruta y el dulce a los escritores y a quienes quieran comenzar a escribir o a pintar, hay que desviarlos hacia otros caminos. Después, quedarán aquellos que insisten, bien. Tanto mejor o peor para ellos.

Hay sociedades que leen mucho y hay sociedades que escriben mucho. En Italia se escribe más de lo que se lee. Esto ciertamente es un problema, sin embargo, es necesario pensar que, si una cosa permanece en una época o un siglo, es porque se ha descartado muchísimo, entonces…

¿Es decir, una redundancy?

Sí, una redundancy… Pero es necesario que después se termine, y se elimine. En este sentido hay una primera elección entre quienes escriben, es la formación de una comunidad que comparte gustos comunes; una orientación acerca de lo que se escribe me parece necesaria. En este sentido los premios para principiantes son estrictamente necesarios.

La redundancia aparece naturalmente, pues, aunque se le impusiera un impuesto fiscal a la escritura, siempre habría alguien dispuesto a sacrificar su tranquilidad económica para poder escribir o pintar. Sin embargo, dudo de ese estímulo permanente que emana de las autoridades del Estado y de las autoridades de la cultura para incitar a escribir cada vez más. Italia está sobrecargada de automóviles y manuscritos, ¿no es cierto?

Creo que hoy menos que ayer. Han pasado al menos veinticinco años en los que todos escribíamos. Creo que hoy menos porque la escritura no es uno de los ideales de la juventud en los últimos diez años. Posiblemente hay muchos jóvenes que escriben, pero hay menos orientación. Ciertamente no se sabe qué cosa será la literatura del mañana.

¿Estás hablando de la muerte del arte, de la muerte de la literatura, o estás hablando de un mixage de géneros diversos?

No hay duda que actualmente hay menos jóvenes que adoptan el ideal de volverse escritores, en parte porque no hay modelos de escritores, al menos en Italia. En Francia hay una vanguardia que da de qué hablar, pero que no se hace leer. Además, hay una producción estándar que importa poco de verdad. Diría que la situación es similar en Inglaterra.

En Estados Unidos se dan varios fenómenos…

Allá continúa el movimiento de un potente aparato editorial y comercial, además de una efervescencia creativa.

Retomando la comparación entre la cultura italiana y la extranjera, me gustaría pasar a la siguiente pregunta, esto es, la extraña sensación que nosotros los italianos tenemos en el exterior hacia nuestro país, esa mezcla de orgullo y de embarazo… A pesar de todo el peso que hemos conseguido en los últimos años en el cine y en algunas otras cosas, en

realidad en la cultura europea nosotros somos siempre esos que los ingleses llaman con cierto desprecio eye-talians, que en el fondo se refieren a las heladerías y los restaurantes. Tú que has vivido tantos años en el exterior, ¿has sentido este problema?

No, diría que actualmente Italia es un país de profesores: esto se nota en el exterior porque el italiano, la literatura italiana, es una disciplina viva institucionalmente en la universidad. Esto se debe al hecho de que hoy Italia tiene una enorme cantidad de profesores, aunque ahora sea menos creativa. Lo que Italia tiene a su favor es que está bien informada. Es un país donde se traduce mucho, está constantemente actualizado acerca de lo que sucede en el resto del mundo. La impronta de Italia, después de la guerra en adelante, ha sido la de estar bien informada, pero con menor creatividad. Está más abierta que el resto del mundo, en tanto no se trate de Francia, Inglaterra o Alemania, donde solamente algunas experiencias consiguen entrar superando una suerte de barrera del sonido. Es cierto que en Italia hace falta un trabajo cultural de fondo de parte de la gente que suda sangre tanto en el campo de los estudios como en el campo creativo.

Vemos que para Inglaterra, y para tantos otros países, Italia es un lugar extremadamente remoto, de cuyo fondo nada surge, excepto unos cuantos films y aquellos pocos libros que lograron penetrar la barrera. Me quejé a uno de los directores del TLS [Times Literary Suplement] acerca de que se hablara tan escasamente de la cultura italiana, y él me respondió: «Sí, pero en Italia ustedes no hacen nada, ¿por qué motivos habría que hablar más?». No es fácil hacer entender al resto del mundo que hasta cierto punto nosotros contamos.

Me parece que sobre esto no se pueden hacer afirmaciones generales, pero se debe decir que hay determinadas cosas, y señalar hechos precisos.

¿Como el Nobel de Montale? ¿O tú con el premio que en estos días acabas de recibir en Viena?[75]

Bah, esos son hechos marginales: una personalidad singular de poeta o de escritor, pero no eso que hace cultura. Es todo un tejido.

Este tejido existe en muchos campos: tomemos por ejemplo la pintura italiana, que es conocida en Francia o en Estados Unidos, pero que en Inglaterra es desconocida totalmente. Sin embargo, tal vez tú, que has vivido tantos años en Francia, no sientas ese aislamiento.

En Francia hay una gran pasión por Italia, por acontecimientos italianos que a nosotros nos parecen exagerados.

¿También por la pintura?

No sé bien qué significa la pintura en general, pero sí sé de algunos pintores. Hay que decir que Inglaterra es muy insular.

¿Te parece que hoy está aislada la cultura literaria inglesa?

Así es, sí.

¿Por qué? En el fondo ha sido una cultura que no solo ha tenido un peso propio, interno, un centro de gravedad, sino también una influencia enorme desde Joyce a todo lo que quieras.

Sí, es verdad. Pero en los últimos años se tiene la impresión de que ha nacido, o se ha renovado, el género literario de la biografía de escritores. Inglaterra continúa revisitando su propio Pantheon de grandes figuras, de un número finito de autores. No existe un gusto por la exploración o la anexión de nuevos territorios.

Uno de estos nuevos territorios podría ser la curiosidad, que en Italia existe y falta en Inglaterra: una incapacidad de absorción de nuevas formas que faltan en la cultura inglesa. Un ejemplo, que no solo de curiosidad sino también de apertura, es lo que realizaste en tu reciente

El castillo de los destinos cruzados y en Las ciudades invisibles: un experimento aplicado a una obra de fiction que al mismo tiempo es una obra de relojería. Una máquina para contar una historia, para hechizar al lector… ¿Pero no crees que exista el peligro de obtener una obra en la que no haya autor? El peligro de una progresiva disminución de la inventiva y la libertad, como por ejemplo en El castillo, donde se adopta un esquema fijo que se reduce a medida que tomas decisiones.

Diría que no, porque en El castillo no seguí ese sistema, dejándome llevar por la espontaneidad, sino que apliqué ciertas reglas restrictivas para contar determinadas historias y esto afectaba el esquema. Entonces me impuse una fórmula mecánica, pero finalmente no la ejercí mecánicamente. Hay poéticas de elaboración que podrían ser casi mecánicas, en las que no se da la ejecución combinatoria de los materiales, ahí están los autores que trabajan en ese sentido en Francia y en Estados Unidos también.

¿En quién estás pensando?

Pienso en Georges Perec, que hace cosas tremendamente divertidas en poesía, y lo hará también en narrativa. Pienso en los experimentos de Raymond Roussel, así como en los de Harry Mathews (escritores desconocidos en Inglaterra). Pero lo que hago es ligeramente diferente, pues tiendo a complicar los containers de la narración. Precisamente ahora mismo trabajo algo de este género.

Las cartas han servido para inventar un artifex. Pero en el momento en que tú usas las cartas siempre interviene un artifex additus artifici que nunca se vuelve mecánico. ¿No adviertes el peligro de que, en un futuro próximo, el género narrativo y tu propia narrativa en particular, se dirija hacia un empobrecimiento de las posibilidades de intervención?

No, no lo creo. Pienso que, si uno escribe una novela psicológica o una historia conyugal, no queda más que moverse en una convención, y entonces también ahí…

Las cartas siguen existiendo…

Las cartas siguen existiendo.

Pero siempre hay una reducción de lo que yo llamo «la ilusión de Pigmalión», la ilusión de dar al personaje una densidad psicológica. Se está regresando hacia modelos narrativos de tipo primitivo, de fábula popular, donde personajes como Snoopy o Schroeder llevan un cartel que dice: «Mañana es cumpleaños de Beethoven…».

Sí, es verdad, pero la psicología bien pudiera no ser la del personaje: podría ser una psicología expresada a través del diseño, o a través del argumento, o también incluir personajes más rudimentarios desde el punto de vista psicológico. Por otra parte, la psicología no es la única dimensión de la literatura.[76]

Lo es en Inglaterra…

Bah, no lo sé, yo no estoy primordialmente interesado en la psicología. Si luego la psicología sobreviene, es decir, si surgen valores psicológicos en lo que escribo, tanto mejor…

Sin embargo, tú no estás dispuesto a renunciar a sorprender al lector. Ahora, para ti, la sorpresa estaría reducida a la sorpresa argumental.

Pero están las sorpresas de la escritura. Está la sorpresa de lo inesperado, de la aparición inesperada. Creo que no hay novela que depare menos sorpresas que una novela psicológica convencional.

Entre todos los escritores que conozco, ya sean italianos o extranjeros, tú eres de los pocos con cultura cosmopolita, sin una cultura nacional-provinciana, y además con una doctrina no exclusivamente humanística.

Está claro que una parte pierde algo que la otra gana. Y bueno, ¿qué crees que has perdido con la ampliación de los horizontes geográficos y disciplinarios?

Creo que tener raíces en un lugar, en un territorio, es importante para un escritor. Y el hecho de que yo poco a poco las haya ido perdiendo, acaso por la intolerancia de un arraigo, pienso que, en efecto, me ha quitado cierta intensidad, sobre todo en el contexto italiano, que se compone de escritores con fuertes raíces regionales. Pienso en Sciascia.

[69] Entrevista realizada en italiano en París en marzo de 1977. La traducción inglesa de G. Almansi apareció con el título «Italo Calvino talks to Guido Almansi» en The New Review, Londres, IV, 39-40, junio-julio de 1977, pp. 13-19; una traducción italiana de Mario Boselli fue publicada con el título «Entrevista a Italo Calvino» en Nuova Corrente, XXXIV, 100, julio-diciembre de 1987, pp. 387-408). El presente texto, más coloquial y genuino que el traducido primero al inglés y después al italiano, es sustancialmente fiel a la transcripción mecanuscrita italiana del entrevistador, conservada en el Fondo G. Almansi del Archivo Prezzolini, en la Biblioteca Cantonale de Lugano. Vaya nuestro agradecimiento para Diana Rüesch quien amablemente lo proporcionó.

[70] La Scapigliatura fue un movimiento artístico-literario surgido en Milán, entre 1850 y 1890. El término scapigliatura deriva del título de una novela de Cletto Arrighi (pseudónimo de Carlo Righetti) de 1862: La Scapigliatura y el 6 de febrero (un drama en familia). (N. de la T.)

[71] En la versión impresa de The New Review y Nuova Corrente sigue una frase que falta en la transcripción mecanuscrita: «Entonces no era ni cosmopolita ni provinciano, había leído los libros que podían interesar a un joven de provincia. Leía los libros que estaban en los programas de estudios y además un montón de autores extranjeros traducidos».

[72] Véase la entrevista de Bernardo Valli, p. 178.

[73] En una carta abierta a Ana Maria Ortese publicada con el título «Occhi al cielo», en el Corriere de la Sera el 24 de diciembre de 1967, p. 11 (luego con el título «Il rapporto con la luna», en Pietra sopra, y en Saggi, p. 228), IC había afirmado: «El más grande escritor de la literatura de todos los siglos, Galileo, apenas comienza a hablar de la luna enlaza a su prosa un grado de precisión y elocuencia, junto a un enrarecimiento lírico prodigioso. Y la lengua de Galileo fue uno de los modelos de la lengua de Leopardi, gran poeta lunar…». En una entrevista televisiva de 1968 sobre ciencia y literatura había dicho: «Leopardi en el Zibaldone admira la prosa de Galileo por su precisión y elegancia. Y basta con ver la elección de

los pasos de Galileo que hace Leopardi en su Crestomatía de la prosa italiana, para comprender cuánto le debe a Galileo la lengua leopardiana, incluido el Leopardi poeta. Galileo no usa el lenguaje como un elemento neutro, hay una comprensión literaria, con una permanente participación expresiva, imaginativa, con una dirección lírica. Me gusta buscar en los fragmentos donde se habla de la luna: la primera vez que la luna se vuelve un objeto real para los hombres, minuciosamente descrita como algo tangible, y sin embargo apenas aparece la luna, se siente una especie de enrarecimiento en el lenguaje de Galileo, una levitación: una elevación, una suspensión encantada. Por algo Galileo admiró y comentó al poeta cósmico y lunar que fue Ariosto (también comentó a Tasso y no fue buen crítico: a causa precisamente de su furiosa pasión por Ariosto, que lo llevó a equivocarse con Tasso de una forma casi siempre injusta. El ideal de la mirada sobre el mundo guía al Galileo científico que está nutrido de la cultura literaria. Tan es así que se puede señalar una línea Ariosto-Galileo-Leopardi como una de las más importantes que fortalecen nuestra literatura». (L'Approdo Letterario XIV, 41, enero-marzo de 1968, p. 107; más tarde, con el título «Due interviste su scienza e letteratura», en Una pietra sopra, y en Saggi, pp. 231-32.)

[74] En la edición de The New Review y en la de Nuova Corrente sigue una frase que falta en la transcripción mecanuscrita: «Pienso en aquella conversación admirablemente absurda al final de La educación sentimental de Flaubert, acerca de la aventura que nunca tuvieron los amigos en el burdel». La admiración que IC había manifestado siempre por La educación sentimental está documentada en la conferencia de 1958 «Natura e storia nel romanzo», Saggi, p. 36, y en «Cominciare e finire», un texto de 1985 publicado por Mario Barenghi como apéndice de Lezioni americane (Saggi, p. 749).

[75] El 8 de febrero de 1977, IC había recibido en Viena el premio Staatspreis für Europäische Literatur, otorgado por el Ministerio Federal de Educación, Artes y Cultura austriaco.

[76] En una entrevista televisiva del año 1979, IC dirá: «A los escritores que como yo no se sienten particularmente atraídos por la psicología, por el análisis de la introspección o de los sentimientos,

se abren horizontes que ciertamente no son menos vastos que aquellos dominantes en los personajes con una individualidad bien esculpida o que aquellos que se revelan a quien explora el interior del alma humana. Lo que me interesa es el mosaico en el que el hombre se encuentra incrustado: el juego de relaciones, la figura que se descubre entre los arabescos de la alfombra. Sé perfectamente que con seguridad no escapo de lo humano, aunque no haga ningún esfuerzo para exudar humanidad por todos los poros».

27

Situación (1978)

77

«El gran secreto es ocultarse, eludir, borrar los rastros». Diste esta declaración a Arbasino al inicio de los años sesenta, a los que llamaste la «belle époque». Lo has conseguido, hasta el grado de que nos preguntamos: ¿Calvino está en la luna, como Astolfo?

La luna sería un buen punto de observación para mirar la tierra desde cierta distancia. Encontrar la distancia precisa para estar presente y alejados a la vez era el problema en El barón rampante. Pero han pasado veinte años, y cada vez me resulta más difícil situarme en el mapa de las actitudes mentales dominantes. Cualquier otro lugar es igualmente insatisfactorio, no puedo encontrar ninguno. Como sea, no acepto el papel de quien va en busca de sucesos. Prefiero ser el personaje que continúa su discurso, a la espera de que se vuelva actual, como todas las cosas con fundamento.

Has dicho «discurso». Ahora debes explicar esto.

Probablemente implique cierto número de «sí», «no» y una gran cantidad de «pero». Es verdad, pertenezco a la última generación que creyó en un diseño de literatura enclavado en un diseño de sociedad. Una y otra han volado por los aires. Toda mi vida he tratado de reconocer la validez de las cosas a las que he dicho «no». Sin embargo, las atribuciones de valor fundamental permanecen con más fuerza mientras más se las niegue.

El diseño de sociedad comunista de tu generación ha sido deflagrado y reconstruido de nuevo, por la misma mano. ¿Te identificas con él?

Para mí, el movimiento obrero significaba una ética del trabajo y de la producción que en el último decenio ha sido llevada a la sombra. Actualmente, en primer plano aparecen las motivaciones existenciales: todos tienen derecho a disfrutar por el simple hecho de haber nacido. Es un «creaturalismo» que no comparto, no amo a la gente por el simple hecho de que esté en el mundo. El derecho de existir hay que ganárselo y justificarlo con lo que se da a los demás. Por esa razón me resulta ajeno el «fondo» que hoy unifica el asistencialismo democristiano y los movimientos de protesta juvenil.

Has dicho que cualquier otro lugar es insuficiente. ¿Cuál sería para ti el «otro lugar» conveniente?

Hay muchos autores cuya subjetividad es autosuficiente: ahí es donde sucede lo importante. No hay siquiera otro lugar, lo vivido es la totalidad del mundo. Pienso por ejemplo en Henry Miller. Cómo odio el desperdicio, envidio a los escritores que no desperdician nada, que utilizan todo. Para Saul Bellow y Max Frisch la vida cotidiana es el sustento continuo de la escritura. En cambio, siento que mis actos cotidianos no pueden llegar a interesar a nadie. Debo justificar lo que escribo con algo más allá de lo individual, incluso frente mí mismo. Quizá porque provengo de una familia laica, científica e intransigente, cuya imagen de civilización era una simbiosis vegetal-humana. Me ha hecho sentir culpable sustraerme de esa moral, de los deberes del pequeño propietario agrícola. Mi mundo fantástico no me parecía lo suficientemente importante para justificarse por sí mismo. Precisaba un cuadro general. No por nada he pasado muchos años de mi juventud mordiéndome las uñas buscando la cuadratura del círculo, que era al mismo tiempo, vivir según las razones de la literatura y del comunismo. Un falso problema. Sin embargo, es mejor tener uno falso que ninguno, solo tiene sentido escribir cuando se está frente a un problema por resolver.

¿Te gustaría tener de nuevo las razones para pronunciar los «sí» y los «no»? ¿Regresar al inicio?, ¿tener un proyecto?

Cada vez que empiezo un libro debo justificarlo con un proyecto, un programa. Aunque de inmediato detecte sus limitaciones. Entonces lo enfrento con otro proyecto, con varios proyectos, hasta que termino bloqueándome. Junto con el libro que quiero escribir, debo inventar cada vez al autor que lo escribe, un tipo de escritor distinto a mí y de cualquier otro de quien conozca los límites…

¿Y si el concepto de proyecto estuviera precisamente entre las víctimas de la época? ¿Si no se trata de la transición de un proyecto usado a otro nuevo, sino de la muerte de una categoría?

Tu hipótesis es plausible, puede ser que la necesidad de prefigurar esté perdiendo valor y que estemos entrando en el modo de vida de otras civilizaciones que no tienen tiempo para proyectos. Lo bueno de escribir es la felicidad de hacer algo práctico, la satisfacción de la tarea terminada. Si esta felicidad sustituye la obsesión por los proyectos, caramba, estoy listo para firmar.

En los primeros años de tu actividad narrativa hay un cañonazo que divide a Medardo en una mitad buena y otra mala. En ese entonces (1951), para ti había muchas divisiones posibles: sujeto/objeto, razón/fantasía, la vía de afuera, como Vittorini llamaba a la política, y la vía de adentro; el Calvino articulista de la Unità de Turín y aquel que andaba metido en las imágenes del Medievo. ¿Perdiste la armonía desde el principio?, ¿la has reencontrado?

Es verdad, en El vizconde demediado hay una fisura y tal vez en todo lo que he escrito. Y la conciencia de esa división conlleva el deseo de la armonía. En los sucesos contingentes cualquier ilusión de armonía es engañosa, por eso hay que buscarla en otros planos. Así llegué al cosmos. Pero el cosmos no existe, ni siquiera para la ciencia, no es sino el horizonte de una conciencia extraindividual, con la que se pueden superar todos los chovinismos de una idea específica del hombre, para alcanzar quizá una óptica no

antropomorfa. En esta ascensión, nunca sentí complacencia, pánico ni contemplación. Más bien adquirí el sentido de responsabilidad hacia el universo. Somos eslabones de una cadena que se inició a escala subatómica o pregaláctica. Creo que debemos procurar la continuidad del antes de nosotros y el después de nosotros, en nuestros gestos y nuestros pensamientos. Me gustaría que esto quedara claro en el conjunto de fragmentos que es mi obra.

Al buscar la armonía, has apostado por la gran racionalidad. Es la matemática de las metáforas geométricas (en el ciclo de los Antepasados), el cálculo combinatorio de las estructuras (en El castillo de los destinos cruzados y en Las ciudades). Siempre perfecto y cada vez más refinado, cada vez más «alto». ¿Al final estará el silencio?

Sí, desde hace años vivo en este callejón, no sé si hallaré la manera de salir. Incluso el cálculo y la geometría responden a la búsqueda de lo no individual. Ya he mencionado que el hecho de existir, mi biografía, lo que me pasa por la cabeza, nada de eso sustenta mi escritura. Para mí lo fantástico es lo opuesto de lo arbitrario, es una vía para alcanzar la representación mítica universal. Debo construir objetos que existan per se, cosas como cristales, que respondan a una racionalidad impersonal. Y para que el resultado sea «natural», debo recurrir al artificio extremo. Con el consecuente jaque que me asesta, porque en la obra terminada siempre hay algo arbitrario e impreciso que me deja insatisfecho.

A tus años de militante, los cincuenta, los llamaste de «servicio permanente efectivo»; a los sesenta, la belle époque. ¿Qué nombre das en tu calendario al tercer decenio, los setenta, que están por concluir?

Diría: la no identificación. Ha habido muchas cosas en juego, las he vivido abierto a los progresos, pero siempre con reservas. En el capítulo final del Castillo confronto la figura del ermitaño con la del caballero que mata dragones. En los años setenta me comparo con el ermitaño. Estoy aislado, pero no muy lejano. En los cuadros de san Jerónimo o de san Antonio la ciudad se ve al fondo. Me identifico con esa imagen. En aquel mismo capítulo del Castillo hay

un viraje imprevisto, una rebelión: me desplazo hacia el malabarista, o sea el Mago del Tarot. Lo asumo como una solución extrema. Este prestidigitador charlatán, que se presenta abiertamente haciendo juegos de destreza, en el fondo es menos falsario.

El mago, el malabarista: ¿es la única carta que tiene el intelectual de hoy?

Sabes que mi método no me lleva nunca a apostar por una sola carta. Por eso me alejo de las figuras heroicas de la cultura en este siglo. Las tres cartas finales del Castillo son tres alternativas posibles, unidas por la combinación. Pero si vence el malabarista, me nace el deseo de desordenarle los trucos.

París, «la metrópoli adonde me ha conducido mi larga fuga». ¿De qué huías, Calvino? ¿París basta para esta fuga?

El ermitaño tiene la ciudad en el fondo, para mí, esa ciudad es Italia. París es más un símbolo de otro lugar que otro lugar. ¿De verdad vivo en París? No he logrado construir un discurso sobre mí mismo en París, siempre he dicho que, en lugar de tener una casa de campo, tengo una casa en una ciudad extranjera, donde no tengo ninguna función ni cumplo ningún rol.[78]

Para estar en un lugar, te alejas. En París, mirando hacia Italia. ¿Qué prestidigitación es esta?

Entre las ciudades invisibles hay una que está construida sobre zancos, los habitantes miran su propia ausencia desde las alturas. Tal vez para entender quién soy debo observar un punto en el cual podría estar, pero no estoy. Como un viejo fotógrafo que posa ante el objetivo y corre a la cámara para oprimir el disparador, fotografiando el punto donde podría estar sin estarlo. Tal vez esta sea la manera en que los muertos miran a los vivos, mezclando interés e incomprensión. Pienso eso cuando estoy deprimido. En los momentos de euforia pienso que ese vacío que no ocupo puede ser

llenado por otro yo mismo, que hace las cosas que yo debería haber hecho y no supe cómo. Ese yo mismo que únicamente puede surgir de ese vacío.

Gran ausencia o gran presencia, un personaje público apuesta por una de las dos. Tommaso Landolfi, por decirlo así, venció con la carta del misterio. ¿Tú has vencido con la ausencia?

No puedo competir con la coherencia de Landolfi. Si en los últimos años he escrito inclusive artículos de fondo en el Corriere della Sera eso significa que siempre está presente una parte de mí, depositaria de una voz de tono grave, definida por Fortini como «el padre noble». No quiere decir que esté muy satisfecho. Preferiría pensionar a este padre noble y usar otras imágenes. Quizá, para quedarnos en las definiciones de Fortini, podría ser el «niño cínico» de uno de sus epigramas.

El «niño cínico» se sitúa precisamente entre fisura y laceración, es decir, la ironía. ¿Qué papel juega para ti? ¿Defensa, ofensa, o para hacer posible lo imposible?

La ironía advierte que lo que escribo debe ser leído con un poco de sospecha, con una discreta ligereza. Y, como a veces me sucede al usar otros tonos de voz, las cosas que digo en tono irónico son las que cuentan.

Uno es lo que no tira a la basura. ¿Has querido decir esto con el último relato, «La poubelle agréée»? En tu viaje intelectual, ¿qué cosas has echado a la «basura» y qué cosas conservas?

A veces me parece que no he tirado nada; otras, creo que no he hecho sino descartar todo. En cada experiencia busco la sustancia, que es lo que se queda. Este es un «valor»: desechar muchas cosas para conservar solo lo esencial.

Con el tiempo, la mano se endurece o se pone más ligera. ¿Cómo la sientes en tu escritura con respecto a hace quince años?

He aprendido a apreciar las delicias de la escritura por mandato, cuando me piden algo con un destino definido, aunque sea modesto. Al menos así sé que mi escrito servirá a alguien. Me siento más libre, no tengo la sensación de imponer a los demás una subjetividad de la que ni yo estoy seguro. Creo en el absoluto y necesario individualismo de la escritura, pero para que funcione debe ser traspasado por algo que lo niegue, o al menos lo contraste.

Calvino, no te voy a preguntar qué estás escribiendo. Te pregunto ¿qué es lo que ya no volverás a escribir?

Si quieres decir «ya no» para referirte a lo que ya está escrito, debo reconocer que en el fondo no rechazo nada de mi obra. Es cierto que algunas vías se cierran. Dejo abierta la narrativa de fabulación, dinámica e inventiva, y también la más reflexiva, en la que se mezclan novela y ensayo, para volverse un solo discurso.

[77] «Colloquio con Italo Calvino. Un altrove da cui guardare l'universo», entrevista de Daniele Del Giudice, Paese Sera, 7 de enero de 1978, p. 3. Después, con el título «Situazione 1978», en Ermitaño en París, y en Saggi.

[78] «Como promedio paso cinco o seis meses al año aquí en París; pero cada mes voy a Italia al menos una semana. Oficialmente vivo en Italia, en Turín. En Italia pago impuestos, o sea, soy italiano con pleno derecho. En París tengo mi vida familiar: aquí vivo con mi mujer y mi hija. Es como si tuviera una casa de campo que por casualidad se encuentra dentro de París. Me traigo las cosas que tengo que hacer, los libros o manuscritos que debo leer para Einaudi; aquí trabajo más tranquilo, no tengo una gran relación con la ciudad. Es exactamente como si estuviera en el campo. Estoy protegido por la relativa dificultad que hay para telefonearme desde Italia: el prefijo que hay que poner, la línea que se corta, entre otras. Naturalmente que París está siempre a mi disposición, con

todo lo que París ofrece: exposiciones, conciertos, teatro, cine… Es mucho y sería muchísimo si tuviera el tiempo y la energía para moverme más en lugar de entregarme a cierta pereza. Recuerdo que cuando venía a París como turista tres o cuatro veces al año, veía más cosas en esos pocos días que ahora en que necesitaría meses para hacerlo». («Lo scrittore dimezzato», entrevista de Dario Zanelli, Il Resto del Carlino, 15 de enero de 1978).

28

Vaguedad de la palabra, exactitud de la escritura

79

¿Por qué Pavese y Vittorini están en sus orígenes de escritor?

Sería más interesante para un historiador preguntarse si hubiera sido posible para mí tener otros orígenes. Hay que recordar que soy de provincias. No provenía de un ambiente literario ni de una ciudad literaria. Cuando empecé a escribir era un hombre de pocas lecturas, literariamente era autodidacta, mi didaxis apenas comenzaba. Toda mi etapa formativa ocurrió durante la guerra. Leía los libros de las editoriales italianas, los de Solaria. Hasta que en 1945 conocí a Pavese.

¿Cómo?

Había empezado a rondar la editorial Einaudi, que durante la guerra fue la editorial más interesante. En la Liberación se asienta en Turín y en Milán. En Milán estaba Vittorini, al frente de Il Politecnico, que primero fue una revista y después un semanario.[80]

¿Cuáles fueron los vínculos entre su actividad en la editorial Einaudi y su vida de escritor?

Tengo cincuenta y cinco años, ya es una vida muy larga. Sé que hay conexiones, pero son difíciles de explicar. En algún momento me convertí en escritor, pero fue bastante tiempo después. Antes había

trabajado en la editorial y en los momentos libres escribía muchas cosas que terminaban siendo relatos, pero en aquellos años el mayor tiempo de mi vida lo dediqué a los libros de otros, no a los míos. Estoy contento, porque la editorial es algo importante en la Italia de hoy, haber trabajado en una editorial que ha sido un modelo para el resto de las editoriales italianas, no es poca cosa.

Los libros que escribe parecen bastante alejados de la óptica de alguien con la misión de promover y animar la vida cultural desde la estructura editorial. Vittorini escribía libros mucho más asociados con ese rol.

Vittorini vivía intensamente su actividad de promotor cultural, tan es así que después de su muerte mi presencia en ese plano se ha ido atenuando cada vez más. Sin él, me he replegado en mi trabajo individual. Lo digo ahora, después de que hayan pasado doce años desde su muerte. Ahora tengo solo un vínculo débil con un proyecto de vida cultural, ligado a determinada idea de sociedad. Cada vez creo menos en proyectos de ese tipo, sobre todo porque para mí es complicado establecer polos para orientarme.

No imaginaba que su colaboración con Vittorini hubiera sido tan estrecha.

Conocí a Vittorini en 1945.

¿El mismo año en el que conoció a Pavese?

Sí.

¿Se sentía entonces esa atmósfera de la poesía de Pavese de «Los gatos lo sabrán»?

Había una tensión existencial. Además, yo era un muchachito, ellos eran mucho mayores. Pavese me hizo entrar a Einaudi y nos

veíamos todos los días, trabajábamos en la misma oficina. Su muerte me dolió mucho. Quién sabe cómo hubiera acabado… Por supuesto, él era un suicida y yo lo ignoraba. Y los suicidas acaban por matarse tarde o temprano. Si hubiera superado la crisis, Pavese habría podido organizar muchas cosas en el ámbito cultural, más de lo que pudo representar en sus escritos. En aquel momento, Vittorini empezó a contar para mí más como una presencia viva que como autor.

En los años sesenta los jóvenes leían mucho a Pavese, pero los veinteañeros de hoy lo hacen mucho menos ¿Hay una decadencia del pavesismo? Para alguien que vio nacer el mito, ¿de qué depende?

Aunque soy uno de los responsables, porque participé en la edición de la obra póstuma de Pavese, aquel pavesismo me resulta muy extraño porque yo no sabía que era suicida. En los años en los que lo traté no tuvo crisis suicidas, pero sus amigos más viejos sí estaban enterados de eso. A partir de su muerte tuve una imagen de él completamente distinta. Lo creía duro, fuerte, consagrado al trabajo, con una gran solidez. Por eso solo después descubrí la imagen de Pavese a la luz del suicidio, sus gritos cotidianos de amor y desesperación. Para mí Pavese era un hombre de un gran rigor profesional, fue el primero en Italia en explorar la dimensión antropológica y etnológica, buscando asociarla con la práctica literaria.

Debo decir que el Pavese de Trabajar cansa realiza una operación literaria original y ensimismada. No había nadie que pudiera escribir este tipo de poesía en el 36. Todo su trabajo creativo y crítico es el de un moralista severo y desdeñoso, en ese sentido similar al de Vittorini, que por otra parte es completamente diferente. Pavese creía solo en el valor individual y desdeñaba a los grupos y revistas. Vittorini estaba en pro de la organización, estaba dotado de una fuerte pasión política. Pavese fue un apolítico que se encontró inmerso en uno de los grupos más politizados de Italia, entre los más rigurosos. La vena moralista de Vittorini era diferente: era un revolucionario, enemigo de todos los tabúes. Vittorini era un siciliano que llegó al norte, mientras que Pavese era un hombre más religioso, aunque laico.

Hay otros filones culturales en la posguerra, el de Montale, iniciado ya desde antes, el de Pasolini, o el de Gadda…

En mi última adolescencia, y hasta ahora, Montale ha sido mi poeta. Continúo siendo un fanático de Montale. Además, soy de Liguria, por lo que empecé a leer mi paisaje a través de sus libros. Su integridad moral es para mí extremadamente importante.

Por el contrario, Pasolini y yo éramos coetáneos y lo seguí desde que comenzó a moverse en la escena nacional. Leí recientemente la biografía de Siciliano y conocí muchísimos hechos de su familia, de su padre, su relación con su hermano. Empecé a leerlo cuando publicó en Paragone un capítulo de lo que más tarde sería Chavales del arroyo. Era el año 1951 y aquel capítulo fue prácticamente el manifiesto de su particular escritura dialectal. Hizo un gran trabajo como poeta en los años cincuenta. Comencé a leer su poesía cuando publicó Las cenizas de Gramsci en Nuovi Argomenti, aunque antes ya lo había conocido en la antología de Spanoletti, y por su trabajo en el Canzoniere italiano. Se dio una polémica en la prensa comunista, en torno al Contemporáneo, porque no consideraban satisfactoriamente su obra, esto sucedió alrededor del 54. Siempre fuimos grandes amigos. Después, cuando comenzó a hacer cine, mi interés disminuyó, sus películas no me atrajeron: me parece que son lo opuesto a su escritura. Como escritor tiene un trabajo minucioso, de una gran exactitud. Y me parece que sus películas tienen imágenes demasiado generales.

Gadda era una persona de edad muy avanzada, había nacido en el siglo XIX y participó en la Primera Guerra Mundial. Era un escritor bastante particular. Me acerqué a él porque conocía a personas que lo visitaban todos los días. Su extrema timidez, su nerviosismo y su odio feroz por el prójimo se ocultaban detrás de una gentileza exageradamente ceremoniosa. Era excesivamente amable, relacionarse con él era algo bastante especial, gracioso.

Hablemos de la escritura de Calvino. Puede ser una pregunta tonta, pero ¿de dónde procede la necesidad de una escritura tan increíblemente

elaborada?

Tengo un gran problema con la expresión oral, pero también grandes dificultades con la escritura. Nunca escribo a borbotones. Mis originales están llenos de correcciones, de remiendos, de incorporaciones. Envidio mucho a quienes pueden hablar y escribir directamente. A mí el pensamiento se me presenta siempre muy enredado, y lo tengo que ordenar, fijando algunos núcleos. La forma tiene sus exigencias.

En sus páginas resalta una densidad inusitada de la palabra que condiciona la estructura del relato.

Cierto, es necesario que lo que escriba no sea demasiado banal, demasiado descuidado. Ahora estoy llegando al final de una larga tarea ya que los dos últimos dos años he trabajado en una especie de novela que saldrá en Einaudi con el título Si una noche de invierno un viajero. El elemento novelesco es preponderante, debido a una necesidad de la construcción narrativa. Mucho de ese periodo lo pasé elaborando esquemas para armar una narración bastante complicada. Sin embargo, los procesos de construcción literaria cuentan muy poco. Todo se resuelve en la página, ahí es donde se puede ver el resultado. La materialidad del acto de la escritura es siempre decisiva.

La densidad de la palabra contrasta con la ligereza, la transparencia atenuada del conjunto, una brecha entre lo real y lo escrito. Pareciera una fuga del tiempo, del cambio, dentro de una especie de cristalización. Una separación de la vida.

Envidio mucho a los escritores fluidos, que viven y escriben sin interrupciones, de modo que su escritura se vuelve una prolongación de su vida. Esto debería volverse una disciplina, comenzar a escribir todo lo que se vive, hacer de la escritura una especie de diario incesante. Un ejemplo de eso es Henry Miller. No obstante, hacerlo presupone también un enorme egocentrismo o, tal vez, se pueda hacer esto con modestia, y pensar que no se puede

hablar de nada sino de lo que se ha vivido.

También está el modo de vivir del escritor, un vivir particular que lo lleva a apartarse. En un documental de Simone de Beauvoir, Sartre le pregunta cuál es la diferencia entre la vida de una escritora y la de un escritor. Como si el vivir de los escritores fuese completamente diferente del de cualquier ser vivo.

Espero que no sea diferente. Por otra parte, ¿qué interés habría en leer a los escritores, si aquello que dicen no aspirara a cierta universalidad? No, vivir como escritor es igual a vivir como astrónomo. Para mí, como para casi la totalidad de los vivos, la vida es un gran desperdicio. De la inmensa mayoría de las horas de trabajo no obtengo casi absolutamente nada.

Hemos hablado del escribir en general. Sin embargo, la diferencia entre sus novelas y sus ensayos es enorme, en sus artículos en el Corriere della Sera, o en el prefacio de los Nidos de araña.

Sería agradable que todo formase parte de un único discurso, conforme a cierta imagen del escritor. Pero tal vez en mí prevalece una moral de artesano. Intento hacer productos que sirvan. No me impongo nunca como fin la subjetividad, la expresión de mí mismo, que ni siquiera sé cuál es. Me prefiguro el servicio, hacer el objeto que se me pide. Escribo cualquier cosa que se me solicita. Escribo los libros sin intención de expresar o desahogar algo.

¿Por qué?

¿Y qué debería expresar? Puede ser un deseo de juventud el querer expresarse para atenuar el temor a la muerte. Pero lo que pasó, pasó. Hoy intento responder a una demanda, hacer productos terminados. El fundamento de mi moral consiste en hacer objetos que respondan a determinada función. Por esto, como escritor, he dado lo mejor de mí mismo en los relatos, porque ahí tengo cierto

control: algo que comienza y termina, que tiene un fin. Después, quizá, construyo un libro con ellos.

Se pueden dar diferentes servicios en una homogeneidad de estilos y de planteamientos. Pero me parece que en usted hay una contradicción entre la moderación, la mesura en el enfoque de la ensayística, y el extremismo narrativo, que conlleva al exceso de cierta estilización. Por ejemplo, El castillo de los destinos cruzados nunca podría equipararse a la realidad cotidiana.

Se trata de un pacto con el público. Al público de mi narrativa lo he ido llevando conmigo libro tras libro, al compás de los cambios, hasta que llegué a escribir textos difíciles y diferentes. Me parece que nunca he perdido este sentido del público. Creo que el público espera que cambie en cada libro. En el libro que estoy terminando de escribir hay un elemento novelesco, una nostalgia del escritor de cuentos populares. Contiene la respuesta a la demanda del lector medio, sin decir no intelectual, pero no intelectualista. Surgió como nostalgia. Es el libro de alguien que quisiera escribir una novela popular, pero que, en lugar de eso, escribe algo extremadamente fragmentado y confuso. Me esfuerzo por escribir un libro divertido. Si divierte, mi esfuerzo se verá recompensado, de otra manera habré fallado. El servicio a la sociedad lo veo en ofrecer cierta facilidad de comunicar cosas difíciles, o bien un sentido de la dificultad al transmitir incluso cosas más fáciles.

¿Un estar invariablemente fuera de la escala convencional?

¿Cuál es esa escala convencional?

Ser accesible en las cosas fáciles y complicado en las cosas difíciles.

Para que una operación literaria tenga sentido es necesario que haya cierta fricción, un avance cuesta arriba, y no solo cuesta abajo, una paradoja cabal.

A propósito de público, hace tiempo Roland Barthes me decía que conocía aproximadamente a su público, pero que no conocía para nada a sus lectores. En la escritura el lector permanece desconocido, mientras que el público está semidefinido sociológicamente.

No. Aquí se puede advertir una diferencia entre Italia y Francia. Barthes piensa en un tipo de intelectual, de estudiante, de universitario francés sensible a cierto lenguaje. Un público institucionalizado. No, en verdad espero que en mi caso eso no sea así. El público está fragmentado, se compone de personas singulares. La sociedad italiana se ha desarrollado de modo diferente, al menos esa es mi experiencia. A veces, mientras escribo, leo mi texto con los ojos de una persona determinada, imaginándome ser alguien que sé que es mi lector. Y entiendo que soy leído por personas muy diferentes, que no tienen que ver una con la otra. Y ese es el verdadero desafío: no tener un público homogéneo, sino lectores diferentes.

Si luego se piensa en que los libros de un escritor se pueden traducir en muchos países, con un público más limitado, aunque a veces no tan reducido, y que esos libros son leídos fuera del contexto italiano, entonces el lector se convierte ciertamente en alguien desconocido. Podría calcular el efecto de mis libros sobre un determinado muestrario de lectores italianos, pero no puedo hacerlo con los universitarios americanos ni con los lectores de libros de bolsillo franceses.

Usted ha dicho antes que el público le sigue en la medida en que se torna distante. ¿En qué consiste esta distancia?

La sociedad italiana ha cambiado mucho en los últimos quince o veinte años. En el fondo, cada escritor tiene un momento propio en torno al que se sitúan sus obras, aunque posteriormente se puedan incluir otras. El grueso de mi trabajo se publicó alrededor de los años cincuenta, entre el 45 y el 60. Es una época en la que pretendía tener una imagen de la sociedad italiana que me permitía sostener un diálogo con ella. Era ciertamente una ilusión, porque las

cosas son habitualmente más amplias. Nadie fue capaz de prever en qué se convertiría la sociedad italiana, ningún intelectual o político. De aquel periodo en adelante, en el escenario del que hablo, hay una sombra cada vez más densa, cada vez más amplia. Las luces de los reflectores iluminan algunas filas de butacas, pero hay mucha gente que no alcanzo a ver.

Me parecía que la palabra distante, aplicada a sus libros, implicase un sentido de distanciamiento, de dificultad, no de una simple fecha.

Lo entiendo. Precisamente con ese espíritu escribí Las cosmicómicas.

Las ciudades invisibles ciertamente tampoco son muy cercanas.

Percibí que el público requería modelos de literatura diferentes, nuevos. El horizonte de la literatura italiana me parecía limitado, me refiero al configurado durante los años cuarenta y cincuenta. Sentí la necesidad de cimentarme en otros horizontes literarios. Una necesidad presente también en el público, me parece.

¿En qué sentido el público requería de la distancia?

En la medida en que la distancia es un tema de mis libros, como ya se ha referido. Con El barón rampante prefiguré la teoría de la distancia corta, si se quiere, la distancia que se establece dando un paso atrás o hacia arriba para ver mejor o alcanzar a ver más lejos. En Italia se ha desarrollado toda la atención descriptiva en el periodismo, en el cine, en una sociología difusa, por lo que fue menos interesante para los escritores hacer una descripción social, una representación de la vida cotidiana. La relación con la época se podía expresar por medio de formas más alegóricas, más abstractas. Relaciones más o menos intencionales, porque no es necesario decir «quiero hacer una alegoría de mi tiempo de un modo bizarro». No, por el solo hecho de escribirla, tú o cualquier otro, descubrirás que

se trata de una alegoría de nuestro tiempo. Sin embargo, es mejor que lo haga otro.

Hay un periodo, alrededor de los años sesenta, en el cual usted trabaja particularmente acerca de la realidad italiana: La especulación inmobiliaria, La jornada de un escrutador. ¿Se dio un nuevo acercamiento y luego un alejamiento?

Después de Los nidos de araña y de los relatos realistas y objetivos que se publicaron y resultaron bien, intenté varias veces escribir novelas realistas, pero no funcionaron.

¿Los descartó usted mismo?

No, los di a leer… Pero bueno, en lugar de eso, he logrado escribir esa especie de autobiografía intelectual que es La especulación inmobiliaria. Quería hacer una serie que hubiera sido una crónica de los años cincuenta, pero finalmente no la llevé a cabo. Era algo que me hubiera gustado escribir… Pero aún no es definitivo. Podría retomarla.

No obstante, la realidad italiana está presente en sus artículos del Corriere.

Me llaman por teléfono en la mañana para los artículos en primera página y yo debo dictarlos por teléfono en la tarde. Tiene más que ver con llamadas telefónicas que con lo escrito.

¿A qué se debe su elección del Corriere?

En la época en la que yo colaboraba, otros lo hacían también. No es algo exclusivo. Los escritores pasan de un periódico a otro, y los periódicos de uno a otro escritor.

¿Qué hay de su relación con el Partido Comunista Italiano?

Estuve en el PCI durante doce años. Ha sido una parte importante de mi vida.

Hay varios PCI: el posterior a la guerra, el que ha gobernado con la Democracia Cristiana y que tal vez no ha cumplido con las expectativas de muchos.

Usted no quiere a la DC en el Gobierno ni tampoco al PCI, ¿entonces qué es lo que quiere?

No al PCI con la DC.

Lo importante es que el PCI no se convierta en la DC.

En los últimos años no ha vuelto a hablar de su participación en la Resistencia, de cómo entró, de cómo la valora.

No se puede cambiar la propia vida. Era joven en aquellos años y la Resistencia no la he inventado yo. Me encontraba en medio y tomé la forma que la historia me dio. No era un jefe, era un muchacho. No he sido nunca fascista, ¿pero si hubiera durado tal vez me habría convertido en uno por oportunismo? No compartía sus ideas, mucho menos su temperamento; entonces en el acto práctico de salir adelante, probablemente habría sido de una corriente política diferente.

¿Cuántos años tenía cuando entró en la Resistencia?

Nací en el 23, de manera que en el 43 tenía veinte años. Comencé a publicar a los veintidós años, durante la Liberación. Mi creación literaria de aquel tiempo no puede ser valorada en el mismo plano donde se encuentran quienes han fundado determinada poética o

han hecho determinadas elecciones estilísticas. Me encontré moviéndome ya en un contexto literario en el que era bastante natural escribir de aquella manera. Después de la guerra no tenía una originalidad excesiva, pero después de algunas tentativas, encontré el mejor modo de escribir mis experiencias de forma diferente a los demás.

Me gustaría saber qué efecto tiene en usted el haber combatido en la Resistencia, de qué forma esta ha ido palideciendo como fuente de legitimidad y punto de referencia para los jóvenes.

Si los jóvenes de hoy no entienden que viven en la Italia más libre que jamás ha existido, y que se lo deben al antifascismo y a la Resistencia, quiere decir que son unos inconscientes absolutos.

¿Tal vez hay que considerar el hecho de que la DC ha reabsorbido y reutilizado todo el sistema anterior?

Es verdad que al final de los años cuarenta y durante los cincuenta, la DC fue muy dura. Pero ahora aquel sistema se ha desmoronado. La Constitución de este país, escrita por hombres que habían pasado años en la cárcel, lo vuelve único en el mundo por las leyes de libertad y democracia. Solo mire alrededor. ¡Mire un estado autoritario como Francia! Es un argumento con el que no puedo transigir y me llena de indignación: hablar con suficiencia de estas cosas, cuando vivimos en una frágil rebanada del mundo sin campos de concentración, y no sé hasta cuándo durará, porque está claro que vamos hacia periodos de poderes autoritarios.

¿Qué relación hay entre el antifascismo, la Resistencia y posteriormente su actividad editorial?

Hay una unidad. Son los años de mi juventud, transcurridos en torno a un proyecto de sociedad italiana, el proyecto de hacer de Italia un país civil. Se ha logrado a través de innumerables errores y

equivocaciones. Cosas sobre las que se puede maldecir, pero me parece que Italia es un país diferente.

¿Es más civil?

Sigue siendo un poco el problema, pero el proyecto tenía un sentido. Tal vez se podía pensar en hacer dinero, como hoy piensa la mayor parte de la gente. Sin embargo, nosotros teníamos una idea de sociedad.

¿Significa algo el hecho de vivir en París y no en Italia?

Estoy más en Italia que en Francia. Tampoco sé cuánto tiempo voy a seguir así, vivo cambiando liras por francos.

Un libro como El castillo de los destinos cruzados manifiesta mucho la influencia parisina, de la combinatoria, de los significados.

No es necesario estar en París. Los libros y las revistas circulan. Aquí puedo estar más tranquilo, con menos gente que me busca por teléfono.

No son únicamente los libros y las revistas. Hay una impresión de que sus libros tienden a ser, literariamente, un poco como los poscubistas en pintura. Se siente un aire de Klee.

El ejemplo de Klee, con aquella riqueza de invenciones formales, de libertad y musicalidad, es central. Obviamente yo soy menos feliz, me siento menos satisfecho de mí mismo.

¿Por qué Klee está satisfecho de sí mismo?

Los pintores están siempre más contentos, suelen conseguir mayores satisfacciones con lo que hacen. Los cuadros son bellos a la vista.

Los escritores no hacen algo bello a primera vista.

Está la fábula, que es rotunda y cristalina.

La fábula, bella lectura. Creo que es muy importante la parte hedonista de la ética personal.

En la fábula es esencial la reducción de las variables a un número limitadísimo.

Tengo cierta inclinación por los métodos combinatorios. La combinación de un cierto número de elementos puede llevar a configuraciones con resultados de cifras astronómicas. Por otra parte, teóricamente se pueden descartar muchísimas de las variables posibles. Siempre hay incompatibilidad y se puede llegar a un número de variables que puede ser manejable.

En la fábula coexisten dos elementos aparentemente contradictorios: por un lado, es el resultado de una «esquematización», de una reducción de variables y de una combinatoria; por el otro, es el fruto de un arte popular que, al menos desde los románticos en adelante, se ha considerada sanguínea, sustentada en poca reflexión, vieja pero espontánea, ancestral.

Siempre hay dos formas de entender la fábula. Los románticos hacían algo extremamente subjetivo, aunque la revaloraran como expresión colectiva. En cambio, como arte popular, tiene un objetivo, una imposibilidad de ser distinta de lo que es. La doble acepción de lo fantástico se reproduce también en la época surrealista.

En toda su obra hay un elemento antirromántico.

En el Romanticismo, como en tantas otras cosas, no hay que tomar

al pie de la letra la ideología, que sigue su propia lógica, porque lo único que cuenta son las reglas del oficio.

El relato fantástico es también un punto de llegada en toda su evolución, desde los Nidos de araña en adelante.

Es preciso ver obra por obra. No sirven las etiquetas, cada texto está elaborado de un modo específico, cada uno implica una operación que parte de determinados datos y materiales particulares. Cada vez busco comenzar ex novo, como si fuese el primer libro que escribo. Me resulta muy embarazoso cuando se habla de un diseño general en la escritura de mis libros, pues son puntos aislados. Hay en el medio muchas jornadas vacías, tantas experiencias que no se concretaron en algo escrito. ¿Entonces, cómo hacer?

En sus escritos parece comparar el placer de comer una fresa con el placer sexual. El sexo está ausente. No obstante, en un libro tan cristalino como Las ciudades invisibles, todas las ciudades tienen nombre de mujer.

¿Por qué dice que minimizo la sexualidad? ¿Por ser un tema poco presente respecto a la media de estos años? Tal vez estadísticamente, pero no sé… Hablar de sensualidad es muy difícil, seguro. Cuando tengo algo que decir lo hago lo mejor que puedo.

¿No hay una voluntad por mitigar la preponderancia de la sexualidad sobre otros placeres, tan presente en los modernos?

Sí, en el plano de los placeres puede ser válido. Pero la sexualidad implica una relación interpersonal que los otros placeres no tienen. Hay siempre una relación con otra persona, que implica un montón de problemas, de enredos, molestias, conflictos. Y yo no soy bueno en psicología.

¿Hay un aspecto antipsicológico en lo que escribe?

Uno hace lo que sabe, del mejor modo que puede. Quizá me gustaría ser un gran psicólogo. Por desgracia no consigo hacerlo bien. No es agradable ignorar algo y luego teorizar sobre ese algo cuando no es necesario. Eso no. Quien sepa hacerlo, que lo haga.

¿Hay una distancia total con la veta dostoievskiana?

Dostoievski me gusta mucho, pero no me veo precisamente muy cercano a él.

La obsesión por la precisión de la palabra. Hay palabras que usted usa y que yo, lector medio, no conocía, términos técnicos ¿Hay una relación estrecha con la artesanía?

En el fondo detesto la palabra por su vaguedad, por su carácter aproximativo. Ahora mismo, al hablar con usted, siento que digo cosas vagas y tengo una sensación de enfado conmigo mismo. La palabra es esta materia sosa, informe, que sale de mi boca y que me da un asco supremo. Con esta palabra que siempre es un poco repelente, intentar hacer en la escritura algo exacto y preciso puede ser el propósito de toda una vida. Sobre todo, cuando se percibe el deterioro en una sociedad en la que la palabra es cada vez más pobre e imprecisa. Ante un lenguaje que va hacia el descuido, o hacia la abstracción. Además, los diversos lenguajes intelectuales que siempre son pegajosos. El esfuerzo hacia algo inalcanzable, hacia un lenguaje preciso, es suficiente para justificar una vida.

Usted también aborda la ética, su dimensión hedonista.

Mi moral es práctica, empírica. Una atribución de valores según una escala que se verifica en la experiencia, con ella se orienta y sin ella todo se escurre entre las manos. No creo que pueda definirse sino a través de una enorme serie de ejemplos prácticos. Por ejemplo, aquello que dije antes acerca de que escribir implica una moral en

la cual la precisión es un valor, en la que todo eso requiere del esfuerzo, para enriquecer las relaciones de la vida.

¿Pero el sentido de la vida no absuelve de la mortalidad? En el sentido de que todo lo que se hace se transmite a los otros. Porque hay una desdramatización de la muerte en el trabajo de escritura.

Mi moral es parte de mi ética del trabajo. El trabajo es lo que da sentido a todo. El trabajo es intersubjetivo, establece una comunicación con los otros. Por lo que se entiende que, cuando mueres, sigues viviendo a través de los objetos que produjiste y que otras personas usan, aunque ellas también morirán. El trabajo establece comunicación. Morir no es algo tan extraordinario.

Hay un aspecto Eclesiastés, Qohelet, el mundo visto como «el hambre de viento» bíblico.

No. En el Eclesiastés está la vanidad de todo, en mí no. Para mí lo que cuenta es cómo se es, lo que se hace. No me atrae la espontaneidad existencial, en la cual todos son criaturas, todos tienen el derecho de vivir. Hay que ganarse el derecho a vivir, hay que ganárselo arduamente. Muchas personas que conozco no se han ganado ese derecho. Cada quien tiene que demostrar que merece vivir. Yo no estoy seguro de tener este derecho. Cada vez lo debo demostrar, y de hecho no siempre lo consigo.

¿Y ahora cómo se siente?

Me siento un hombre más, en esta tierra superpoblada.

[79] «Italo Calvino», entrevista de Marco d'Eramo, Mondoperaio, XXXII, 6, 1979, pp. 133-38.

[80] En realidad Il Politecnico fue al inicio un semanario (1945-1946)

y más tarde, antes de terminar en 1947, pasó a tener una periodicidad mensual.

29

Una historia que no termine nunca

[81]

Empezamos a hablar del libro en función de la exposición [«Paris-Moscou» en el museo Beaubourg de París], y de su relación con la gran riqueza cultural de Rusia en los primeros años del siglo XX, hasta llegar a la década de los años veinte, una exposición estupendamente documentada, con la turbación que la atraviesa en sus múltiples fermentos. Nosotros también estamos inquietos, digo, aunque es una inquietud profundamente diferente.

Nuestras tensiones e inquietudes no son comparables. Quizá la diferencia decisiva está en el sentido del futuro, presente en aquel entonces y que ahora está del todo ausente. No logramos ver una perspectiva.

¿Se encuentra en tu libro esa inquietud oscura de nuestra época?

Sabes que he trabajado más de dos años en él. Tan solo por ese simple hecho, nuestro tiempo se refleja en el libro. Se lo podría definir como la novela de la falsificación, del artificio, también en el sentido positivo, del placer de contar, inventar, de expresarse a través de la imaginación.[82] Pero falsificación sobre todo en el sentido de la incertidumbre del mundo, donde nunca estamos seguros, dentro y fuera de nosotros, de lo verdadero y lo falso. Estamos inseguros incluso de nuestra identidad.

¿Puedes explicar cuál es la arquitectura de esta «novela falsaria»?

La construcción es un poco complicada, por eso tuve que trabajar tanto. Sin embargo, creo que la lectura es fácil, porque el tema es la fascinación novelesca, que toma su fuerza en un mundo donde es difícil encontrar un sentido a las acciones humanas. El protagonista es el lector, un personaje que continuamente va en busca de una guía que lo ayude, una corriente que lo haga avanzar, pero no puede encontrar nada en la vida. Su búsqueda es ilusoria y está destinada al fracaso porque la novela se bloquea consecutivamente, y cada vez que el Lector-protagonista la retoma, se da cuenta de que tiene en las manos un libro diferente.

Si entiendo bien, cada lector de tu novela será el protagonista…

Sí, el lector debe reconocerse como el lector representado y toparse cada vez con el misterio de la novela: ¿cómo es posible que todos los libros que empieza a leer se interrumpan en cierto momento? ¿Quién ha sembrado el desorden en la producción literaria? Poco a poco se resuelve el misterio, no sin antes haberse complicado muchísimo.

¿El libro es una metáfora el mundo? ¿De qué forma?

No quiero contar la trama de la novela. El sentido es que nos encontramos en un mundo en el que la confusión y la falsificación son instrumentos del poder, y entre estos se mueve un mistificador por excelencia que actúa por puro amor a la mistificación.

¿Quién es este segundo personaje, después del Lector-protagonista?

Es una especie de Cagliostro, de falsario, una suerte de Fantomas que, en el fondo, termina siendo vencido.

Es evidentemente la representación del mal. Pero ¿quién representa el bien?

El verdadero personaje positivo es una lectora,[83] siempre dispuesta a buscar una espiral de verdad, incluso a través de las falsedades.

Si no quieres revelar la trama, por lo menos explica dónde se mueven estos personajes…

El libro está constituido por un marco, donde suceden las aventuras, con una especie de Cándido de nuestro tiempo…

¿Algún parentesco con el Cándido de Sciascia?

Ninguno, la perspectiva es muy diferente. En su Cándido Sciascia es extrañamente más optimista de lo que suele ser. Representa un optimismo y una ingenuidad que después desmiente. Mi Cándido está totalmente desencantado: es el lector y por lo tanto su fisionomía es muy imprecisa. El Cándido es el lector en el acto de lectura, el que ocupa el lugar del lector-protagonista.

Entonces, los cándidos somos nosotros. ¿Por qué la Lectora no? ¿Qué distingue al Cándido de la Lectora, el personaje positivo?

La Lectora está siempre insatisfecha y es insaciable, mientras que el Lector-Cándido quiere leer el libro tal cual como está, es decir, entender el mundo como es.

Está el mal, el Cagliostro que encuentra placer en falsificar. Hay un bien, la lectora insatisfecha, y entre los dos aparece la inercia y la pasividad del Lector-Cándido…

El Lector es un poco pasivo, en el fondo es alguien que no se hace ilusiones y quiere comprender las cosas como son, mientras que la Lectora continuamente debe elegir opciones y dejarlas atrás. Son opciones que se manifiestan en tipos diferentes de novela: mi libro contiene diez inicios de novelas que corresponden a igual número

de tipos de fascinación narrativa, de atracción por una historia a la que se debe renunciar. Cada uno corresponde a diez actitudes diferentes frente al mundo.

¿Cada «filosofía» tiene su propio estilo, su propio modo narrativo?

Sí, aunque debo decir que no he querido hacer pastiches o parodias; estos diez inicios de novela son muy diferentes entre sí. En todos, mi voz está un poco deformada por un falsete, aunque al final se puede reconocer.[84]

¿Puede dar ejemplos de las diversas actitudes?

En una de las novelas, la realidad se diluye como una neblina. En otra, en cambio, todo es extremadamente preciso, corpóreo, sensual. En una tercera dominan la introspección y la introversión. En otra hay una tensión existencial proyectada hacia la historia, hacia la política y la acción. Otra es de un cinismo brutal, una más presenta un sentido de disgusto y angustia. Hay una novela erótico-perversa, otra telúrico-primordial. Ensayé también la novela apocalíptica, un género narrativo muy frecuentado hoy en día: un Apocalipsis que apunta hacia un reencuentro con el mundo, con la esperanza de que el mundo puede continuar. Así se cierra el círculo.

Entre estas diez novelas distintas, ¿cuál es la que unifica todas, de la que el Lector es protagonista?

El Lector es el protagonista del relato-marco, que lo lleva de una novela a otra.

¿Pero dónde se verifica la continuidad del relato?

Hay rasgos de similitud entre las situaciones. Aunque son muy diferentes, de alguna manera las diez novelas pueden caber en un

esquema común.

El esquema es tu visión del mundo: entre el mal-Cagliostro y el bien-Lectora insatisfecha, la inercia pasiva del Lector-Cándido, ¿no arroja acaso una visión feminista y matriarcal de las cosas?

La imagen positiva, sea en el relato marco como en cada una de las novelas, es una mujer. No estoy seguro de que en todas las novelas sea positiva, lo cierto es que en todas es un objeto del deseo. La Lectora es el verdadero personaje de mi libro. Tal vez en la civilización del futuro las mujeres construirán el mundo de los valores.

¿Por qué identificas el mal en los artificios falsarios de Cagliostro? ¿Acaso no hay nada peor en el mundo?

Claro que sí lo hay, en la novela hay una fuerza aún más negativa que Cagliostro: las imágenes que surgen del poder, el sistema universal de policía paralela que explota la mistificación general. En cierto punto, incluso Cagliostro se niega a continuar jugando a ese juego y se rebela contra la negatividad absoluta.

Tal como la describes, la novela parece ser muy compleja. ¿Es una obra difícil?

Yo diría que no. Deberá ser la apoteosis del lector medio. El lector ideal de mi libro es por supuesto alguien apasionado por la lectura de novelas, pero no necesariamente un lector «literario». No quise escribir literatura. Espero haber logrado escribir un libro divertido.

¿Dónde ubicas este último trabajo en el conjunto de tu obra? Te iniciaste como un escritor luminoso, un nuevo autor de las Luces. A través de una parábola precisa, que pasa por Las cosmicómicas y el Tarot, llegaste a esta última metáfora de la intrincada oscuridad del mundo actual. ¿Es

posible escribir hoy un nuevo Vizconde demediado?

En este nuevo libro hay sin duda mucha nostalgia por la narración directa, creo que es muy evidente. Estas diez novelas en la novela expresan el deseo de partir hacia una historia que no termine nunca.

¿Quiere decir que la metáfora es optimista?

En vista de los tiempos que corren, creo que esta vez también se puede extraer una espiral de optimismo. Al final del libro se dice que antes todas las historias terminaban en muerte o en matrimonio. La inevitabilidad del fin individual y, a la vez, la continuidad de la vida. Mi novela tiene un final feliz: los protagonistas se casan.

[81] «Ho voluto narrare la mistificazione del nostro tempo», entrevista de Giorgio Fanti acerca de Si una noche de invierno un viajero, Paese Sera, 19 de junio de 1979, p. 3; se retoma idéntica con el título «E ignaro lettore si ritrovò a pagina uno» (Italo Calvino parla del suo nuevo romanzo-rompicapo), L'Ora, 21 de junio de 1979, p. 12.

[82] «[…] la moral, la conclusión del libro es que la lectura puede descubrir el fondo de verdad que hay incluso en las falsificaciones más exageradas. Este es el triunfo de la Lectora, de Ludmilla. Del mismo modo que para el psicoanalista da igual si el paciente dice la verdad o no, porque la mentira es tan significativa como la sinceridad, así también en toda narración, en toda escritura, la mistificación verdadera, es decir, el placer de la mistificación, revela siempre algo de la verdad.» («Signori, vi imbroglio per amor di verità», entrevista de Bernardo Valli, La Repubblica, 19 de junio de 1979, p. 15.)

[83] IC retoma el rol activo de la Lectora en otras entrevistas: «Esta Ludmilla representa el espíritu de la lectura, se propone un ideal de lectura diferente y a la vez una actitud diferente frente al mundo.

Hay una insatisfacción continua en ella, pero también una fe incesante en la búsqueda —digamos— de una verdad». («Signori, vi imbroglio per amor di verità», entrevista de B. Valli cit.)

«El tema del libro no es la semiología o la narratología, sino el placer de "leer una novela, el placer de ver cómo termina". Ludmilla es una lectora de novelas con un espíritu crítico como todos los verdaderos lectores y de vez en cuando corrige, precisa su gusto, excluye tipos de narración y busca otros, pero nunca deja de creer en la relación particular que existe entre la novela y el lector.» («Calvino: Ludmilla sono io», entrevista de Nico Orengo, Tuttolibri, V, 29, 28 de julio de 1979, p. 3.)

En 1981, respondiendo a una observación del periodista francés Éric Neuhoff donde afirmaba que el libro es un medio de seducción en las relaciones entre Lector y Lectora, IC comenta: «Sí, es una vieja historia que empieza en el quinto canto del "Infierno" de Dante, porque la seducción recíproca de Paolo y Francesca sucede gracias a un libro. La Lectora es más personaje que el Lector. El Lector es un vacío que he dejado abierto para que uno pueda entrar en el libro, mientras que la Lectora tiene un papel activo. Ella representa el espíritu, el deseo de la lectura. Es ella la que enuncia en cada capítulo un tipo de narración diferente que le gustaría leer, y el siguiente fragmento de novela, nace de este indicio. Para volver a Dante, ella es la Beatriz que conduce al Lector al paraíso de la lectura, a ese incierto paraíso de la lectura». («Italo Calvino: l'écrivain masqué», entrevista de Éric Neuhoff, Le Quotidien de Paris [Le quotidien des libres], 399, 10 de marzo de 1981, p. 29).

[84] «Quería hacer un muestrario de posibilidades narrativas distintas, pero no quería hacer un pastiche ni parodias, tampoco parodias de autores determinados, ni parodias de géneros narrativos. Naturalmente, en cada relato mi voz aparece un poco contrahecha, con un falsete distinto cada vez, pero sigo siendo yo. […] Casi todas son situaciones que he inventado en el momento. Quizá una sola, la del teléfono, es el inicio de una novela que tenía en mente escribir, pero no lo hice precisamente porque no imaginé lo que seguía. La última, que habla del fin del mundo, resultó ser un relato autónomo que hubiera podido publicar aparte». («Signori, vi imbroglio per amor di verità», entrevista de B. Valli cit.).

«Algunas [de las diez historias] son relatos cerrados. Ignoro si en el diseño del libro es un dato positivo o negativo. Me gusta especialmente el último, en el que el mundo termina por borrarse, porque creo que es un relato terminado y tiene un significado explícito». («Calvino: Ludmilla sono io», entrevista de N. Orengo cit.).

30

Solo creo en los movimientos lentos

85

¿Cómo se siente ahora que finalmente ha aparecido el libro que todos esperaban desde hace tiempo?

Objetivamente, una vez que el libro se publica se vuelve una existencia que va por su cuenta. Antes de imprimirlo, uno lo lleva encima o, mejor dicho, dentro, y no es algo agradable. Ahora tengo una relación con el libro, no lo niego, pero solo en el sentido de que lo conozco bien, ahora sé cosas que los demás ignoran. Está ahí, vive por su cuenta, ya no forma parte de mí.

Habla de esto como se habla de dar a luz un hijo…

No sé, quizá no, porque dar a luz es un proceso mucho menos natural.[86] Además, uno se preocupa del hijo una vez que ha nacido. El periodo de «gravidez» esta vez ha sido largo, dos años, casi dos y medio…

Por lo general, ¿cuánto tempo le lleva escribir un libro?

Depende. Siempre tengo varios libros empezados, muchos proyectos, y busco trabajarlos simultáneamente. Hago planes y horarios semanales para trabajar un día en un libro y el siguiente en otro… Luego, ocurren todas las interrupciones eventuales por el trabajo, las colaboraciones, tareas editoriales y cosas por el estilo. Termino por no adelantar nada. Así, en cierto momento me dediqué por completo a esta novela y he trabajado muy duro.

¿Ha trabajado mucho porque la estructura era extremadamente elaborada?

También por esto: cuando la construcción me parecía demasiado compleja, al simplificarla terminaba complicándola todavía más. Pero lo más difícil fue lograr que el libro fuera legible, además de sostener la tensión para que no decayera. Hacía y deshacía, como una especie de Penélope. Muchas partes las reescribí incontables veces, y no lograba estar satisfecho.

¿Acaso no escribe de un tirón?

Oh no, no tengo facilidad para escribir. Me da mucho trabajo empezar cualquier cosa. Y esta última novela, puesto que tiene muchos comienzos, cada vez me planteaba problemas nuevos. Además, la escritura es un trabajo con bastantes tiempos muertos.

¿Hay escritores que van más de prisa?

Sí, aquellos que se sientan delante de la máquina de escribir y, a fuerza de voluntad, logran hacerlo. Los envidio mucho.

¿Quién, por ejemplo?

Moravia dice que puede hacerlo.

Sin embargo, yo escuché a Moravia afirmar todo lo contrario: que hace y deshace, que ha debido reescribir algunas páginas hasta diez veces…

Cuando yo era joven, Moravia decía: «Escribir es solo cuestión de voluntad. Todas las mañanas me levanto a las nueve, me siento en el escritorio y escribo».

¿Le ha dado mucha importancia a esa afirmación de Moravia?

Sí, porque yo nunca he podido hacerlo. Otro escritor que conocí cuando yo era joven fue Hemingway. En 1948, en Stresa.[87] Me dijo: «El secreto es dejar de escribir en las noches, cuando todavía tienes algo que decir. Así, en la mañana, no se pierde tiempo en echar a andar de nuevo la imaginación». Me parece un consejo muy sabio, pero nunca he logrado ponerlo en práctica…

Si entiendo bien, el problema se origina en las mañanas…

Bah, puedo ponerme a escribir, pero enseguida encuentro cualquier pretexto para no hacerlo. Aunque también debo decir que los tiempos muertos pueden llegar a ser útiles para aquello que estamos escribiendo. Hay una parábola china acerca de esto que dice…

¿Qué dice?

Había un gran maestro de dibujo que era el mejor dibujante de cangrejos. Una vez un emperador le encomendó que dibujara uno. El famoso dibujante pidió siete años y una gran casa con doce sirvientes. Al cabo de los siete años, los mensajeros del emperador fueron a pedirle el dibujo y él dijo que necesitaba tres años más. Pasaron los tres años y regresaron los mensajeros a pedir el dibujo. Él tomó el pincel y en un segundo, con un solo movimiento de la mano, dibujó el cangrejo perfecto.[88]

¿Lamenta que ya no haya emperadores?

Sigue habiendo clientes. Uno siempre trabaja para alguien. No creo en el escritor aislado, que escribe solo para sí mismo.

¿Quién es su emperador?

El emperador son los lectores. Siempre he creído que hay una relación con ellos. Una relación que se reinventa cada vez. Y el libro que escribí ahora se basa en la espera del lector, es su punto de partida. Ante la literatura en general, yo también formo parte de este público.

Mientras estaba escribiendo, usted expresó que deseaba escribir un libro que fuera solo un inicio, que mantuviera la potencialidad del inicio a lo largo de toda su duración. Pero en este libro hay muchos inicios, no solo los de las diez novelas contenidas en el marco…

Sí, también el marco se abre y contiene espacios de historias diferentes…

Hipótesis diversas, por ejemplo, con desarrollos contrastantes, para las historias que tienen como protagonistas al escritor atormentado y al escritor productivo…

También por eso era difícil desenmarañar la madeja, porque en el libro están esas implosiones, como estallidos internos.

Al proponer tantos modelos literarios, algunos se han preguntado si usted quiso decir que todo ha sido ya escrito…

Claro que no. Quise decir que el mundo es tan rico e inagotable que la escritura difícilmente puede abarcarlo. Y dado que la escritura es un sistema de convenciones, hay que multiplicar las formas de aproximación para tratar de alcanzar la multiplicidad.

¿Entonces su libro es un acto de fe en la relevancia de la literatura?

Es un acto de fe en el sentido de que lo único que podemos hacer es seguir corriendo detrás de ese algo. Entre literatura y (usemos una palabra más bien genérica) «vida», en mi libro vence esta última. En

este sentido no estoy de acuerdo con una reseña que han publicado…

¿Quién?

Claudio Marabini, del Carlino y de La Nazione, hizo una crítica muy apasionada, muy sutil, pero diciendo que para mí solo existe lo escrito… No, en absoluto, es todo lo contrario. Más allá de lo escrito, me gustaría que se sintiera que hay multiplicidad e imprevisibilidad en lo existente.

Pero en El caballero inexistente, aparece el personaje de Bradamante, la guerrera, que combatía un poco y después se encerraba en el convento a escribir las historias que le sucedían «para tratar de entenderlas…». ¿Quiso expresar la contraposición entre literatura y vida?

Escribí El caballero inexistente hace ya muchos años, veinte, para ser exactos. Y, aunque las imágenes provenían de un repertorio libresco, creo que en aquel entonces se trataba de un reclamo de «tensión existencial». Hay una expectativa, una expectativa de vida, que en el Viajero es excluida desde las primeras páginas: el Lector-protagonista dice que ya no espera nada de nada.

¿Por qué?

En el primer capítulo se dice que la esperanza es propia de la juventud. ¿La razón es la edad? ¡Bah! Quizá quiera decir lo poco que se puede esperar del mundo de hoy. O sea, cambia el modo de esperar algo de las cosas… Las cosas se configuran, se distribuyen de otra forma, en hechos tal vez minúsculos y marginales. Creo que nunca he dicho, y nunca lo he pensado, que solo existe el lenguaje, que solo existe la literatura.

¿Hay quienes lo afirman?

Actualmente hay un conjunto de filosofías y poéticas que van en ese

sentido, sobre todo en Francia. Pero en el fondo, no lo creo, aunque no tengo una teoría filosófica original para refutarlo.

Me parece que su filosofía ha sido siempre el empeño, la aplicación, la claridad interior, la voluntad…

Sí, la voluntad. Pero no significa que esté convencido de que con voluntad se pueda resolver cualquier problema. Por el contrario, creo que lo primero que debemos hacer es percibir los muros contra los que vamos a rompernos la cabeza. Lo principal es entender el mundo tal como es, entender cómo somos nosotros y tomarlo en cuenta. La voluntad individual y colectiva solo sirve si no nos hacemos ilusiones sobre nosotros mismos y nos movemos siguiendo determinadas líneas de fuerza, sin veleidades y sin distorsiones. Creo incluso que hay un gran impacto de la naturaleza y de los determinantes naturales en los sucesos humanos.

¿Qué sucede si esto no se toma en cuenta?

Quien lo ignora con toda seguridad va al desastre. Casi toda la historia contemporánea es una historia de desastres, excepto para quienes saben aplicar la acción humana en los límites y el sentido precisos. Naturalmente, siempre hay un riesgo que se debe aceptar.

¿Incluye entre los desastres el fracaso de la sociedad comunista, en la que usted y tantos otros creyeron en su momento?

El gran desastre de nuestro tiempo es proyectar algo que enseguida resulta ser totalmente lo contrario. Eso se ve de forma más evidente en el comunismo porque la etapa de las expectativas fue sumamente importante y explícita, así que cuando se hace el balance de los resultados, el fracaso es más estrepitoso. Sin embargo, también en el desarrollo del bienestar industrial capitalista y liberal, los resultados negativos contradicen sus proyectos. Mientras los resultados positivos, que son más tomados en cuenta, no parecieran haber sido

calculados. En resumen, nadie sabe dirigir la historia, y estos palos de ciego, es decir, los proyectos ilusorios, tienen un enorme costo en vidas y energías humanas.

En aquel proyecto de sociedad, se reservaba una función precisa para el intelectual. En la sociedad de nuestros días, ¿cuál podría ser?

Mi respuesta es: ¡al diablo con los intelectuales! Es lo más alejado de mis preocupaciones. La desconfianza, que he sentido siempre, desde el inicio, por «los intelectuales», consiste en que se les considere como una categoría, un problema, una actitud. Actualmente esto se ha vuelto tan insostenible, que huyo en cuanto percibo el olor de ese lenguaje, de esa mentalidad. Me gustaría que se hablara en concreto de personas ligadas a un trabajo preciso; o bien de valores importantes para todos. Creo que no sirve de nada reflexionar sobre los intelectuales.

¿Quiere decir que los intelectuales son como el común de los mortales, como cualquier ciudadano? Y en esta tormentosa situación italiana, ¿qué debe hacer un ciudadano? ¿Tratar de entender o actuar?

Hablando en general, no sé qué debe hacer un italiano. Pero si quisiéramos hablar de casos precisos, tampoco me sentiría bien dando consejos a nadie. En el plano general, la situación del italiano es como la de cualquier habitante del planeta. Ahora lo único que queda es abordar las problemáticas desde el punto de vista más universal posible. Kant decía: «Actúa de manera tal que la norma de tu comportamiento pueda ser una norma también para los demás».

Pero en Italia hay una situación particular: el fenómeno del terrorismo, por ejemplo. ¿Cuál es su postura ante esta realidad? ¿Una condena neta e inequívoca, o bien se esfuerza en buscar las causas y encontrar una justificación?

Soy de los que piensan que hay algo detrás, es decir, intereses italianos muy precisos y (o) extranjeros que buscan influir por medio del terrorismo en la política, en un sentido conservador. Es decir, no creo que solo sean cuatro muchachos que aman la aventura. Ciertamente, hay bastantes muchachos que aman la aventura y es comprensible que, cuando leen el periódico, encuentren justificación para decir «lo único que podemos hacer es romper todo». Una actitud así existe y quizá existirá siempre. Entonces, debemos tener en cuenta que seguirá habiendo terrorismo en un país que hasta ahora gasta dinero, derrocha, se divierte y es ajeno a cualquier atmósfera de guerra civil. Hasta ahora, porque probablemente vendrán tiempos muy duros.

¿Desde qué punto de vista?

Pienso que las razones del terrorismo, digo las razones que mueven al ejecutor del terror, hasta ahora han sido más de mentalidad, de cultura, de mitología y de modelos mentales, no solo son razones económico-sociales. Si la crisis económica que nos espera es la que se ha anunciado (si los economistas tuvieran razón, después de haberse equivocado sistemáticamente), entonces se agregarían razones sociales y el «romper todo» podría convertirse en una política.

¿No lo es ahora, según usted?

El romper todo es algo que puede dar satisfacción y ciertamente el terrorista es alguien que se carga de satisfacciones. Pero no es una acción política: lo es solo para quienes conscientemente tienden a forzar la situación con un sentido autoritario.

¿Qué proyecto político imagina posible en Italia?

¡Bah! Los proyectos solo pueden ser muy modestos. Pueden ser proyectos para intentar que funcionen las cosas que no sirven, para

crear espacios de moralidad en medio de la corrupción general, lo que nos podría acercar a un modelo de civilización aceptable para todos.

¿En qué plazo?

Solo creo en los movimientos lentos. Únicamente lo que se fragua en el fondo de la sociedad, en la relación entre las personas, en la mentalidad de la gente, es lo que determina los cambios históricos. Todo lo demás puede dar satisfacciones, no lo niego. Incluso las revoluciones tienen vivencias simpáticas. Antes de que empiecen las matanzas todo es muy divertido: me tocó vivir en París en Mayo del 68 y fue bellísimo. Sin embargo, se sabe que las revoluciones que triunfan tienden a imponer un nuevo estrato de burocracia que sustituye a la anterior y que de inmediato cierra todas las posibilidades. Si los cambios en la sociedad no se dan a nivel profundo, con ritmos muy lentos, como los movimientos de los estratos geológicos, todo lo que suceda será insignificante, pura frivolidad.

¿Entonces usted condena las revoluciones?

No condeno nada. Creo que lo que cuenta es la mentalidad con la que se viven las revoluciones —si es que suceden— o cómo se aceptan las consecuencias, si resultan o no como se pensaban. También cuenta cómo se viven las reformas, si resultan o no como se deseaban…

Calvino en el camino de las reformas…

Siempre que sean reformas muy serias. Reformas como la supresión de los manicomios, de un día para otro, no generan más que desastres. Somos un país que desde hace mucho necesita con urgencia reformas en todos los sectores. En Italia, en cambio, domina el conservadurismo explícito —aunque no es evidente lo

que se pretende conservar, conservadurismo del caos— o la esperanza mesiánica de algo que no se sabe bien qué es: un conservadurismo de hecho. Así que es una pérdida de tiempo, de energías…

¿Qué reformas inmediatas propondría usted?

Algunas que hagan que el país funcione. No creo tener nada original que decir sobre el asunto. La salud me parece algo esencial. La escuela, que no sirve para nada tal como está. Cada año que transcurra con estudios deficientes se traduce en muchos años de dependencia colonial en el futuro.

¿Basándonos en qué mecanismo?

Quien lucha contra el estudio (no hablo solo de estudiantes, también de profesores condescendientes y de ministros negligentes) lo que busca es que nuestros problemas económicos, productivos, teóricos y de organización sean enfrentados con proyectos elaborados por las economías y las culturas dominantes a escala mundial o europea, con staff de técnicos formados en contextos diferentes al nuestro.

¿Y los italianos?

Con esa lógica, a los italianos les correspondería asumir un papel subalterno y pasivo, como el que tienen algunos países del tercer mundo (del que intentan liberarse desesperadamente).

¿Usted propone el retorno a una escuela severa, selectiva?

Las cuestiones importantes tienen una sola regla: apostar por lo más difícil. Esta apuesta por lo más fácil va exageradamente de acuerdo con el espíritu de las clases parasitarias, de la gente que solo conoce

la vida fácil y quiere conservar un espacio de vida regalada a costa de los demás.

Se pensaba también en el problema de los hijos de los inmigrantes meridionales que deben enfrentar una escuela obligatoria, aunque a veces son incapaces siquiera de hablar italiano…

Sí, en este punto se abre todo el problema de la inmigración. Representó un cambio enorme que la industria italiana aprovechó de manera irresponsable, buscando satisfacer sus propios intereses inmediatos, sin que los gobiernos, aún más irresponsables, hicieran nada. Esa sí que fue una revolución, la más grande que ha conocido Italia en muchos siglos y ahora es irreversible. Hay mucho por hacer todavía para adecuar las estructuras sociales a este gigantesco tránsito del Sur al Norte, de la agricultura a la industria. Incluso, y sobre todo, en el sector educativo. Sin embargo, formar nuevos ejércitos de alumnos graduados sin ton ni son me parece que no tiene sentido.

¿Usted ve la educación antes que nada como eficiencia técnica?

Faltan, sobre todo, presupuestos culturales y recursos para asignar a la educación el sentido de su propia utilidad pública, en una época de grandes cambios.

Usted habla de utilidad pública: pero hoy la problemática de muchos jóvenes apunta al deseo…

Mi contribución a esta problemática ha sido editar para Einaudi una selección de escritos de Fourier. Fourier era alguien que buscaba una fórmula en la que los deseos, cuanto más individuales, más contribuyen a la armonía universal.

Desde hace unos años, Fourier es uno de los autores preferidos por las

generaciones más jóvenes, al igual que Bataille.

Bataille es un gran autor. En cambio, Fourier es un desastre como escritor, aunque más alegre. Algunos aspectos de la imaginación de Fourier nos hacen sentirlo más cercano, mientras que la gravedad de las transgresiones de Bataille lo vuelven distante.

Fourier, Bataille: dos teóricos del erotismo. En este último libro usted describe por primera vez de manera realista el acto sexual. ¿A qué obedece esta variante?

En general, creo que las representaciones indirectas son más sugerentes, transmiten una carga emotiva mucho más fuerte que las descripciones directas. Cuando introduje en este libro una serie de ejemplos de novelas contemporáneas era natural que mi escritura se dejara envolver por la ola de hechos sexuales explícitos. Sin embargo, creo que en toda mi obra está presente el erotismo.

¿Por ejemplo?

No viene al caso que haga aquí una bibliografía… Por ejemplo «La aventura de un soldado», mi relato de 1949. ¿Sabía usted que Erica Jong inicia su novela Miedo a volar narrando un acto sexual explícito, una historia vista en un film italiano, en episodios? Pues bien, no hace sino contar «La aventura de un soldado», que había sido perfectamente interpretado en el cine por el gran actor Nino Manfredi.

El modelo femenino de Jong es una mujer bastante agresiva. También la heroína de su Viajero es una mujer de este tipo, por no hablar de su hermana. Otros personajes suyos como Bradamante, son retratos de mujeres guerreras. ¿Es una alusión a las feministas?

Muchos personajes femeninos de mis libros son mujeres resueltas, tenaces. Pienso que en general encontramos muchas mujeres de este tipo en el mundo en el que vivimos. Con personalidades más fuertes que las de muchos hombres. En mis libros anteriores ya había

referencias de este tipo, antes de que el feminismo hubiera captado tanta atención.

Pero usted parece temer un poco a estas mujeres. En El castillo de los destinos cruzados está el relato del guerrero asolado por las amazonas o bacantes que, aunque no está dicho literalmente, parece que lo castran, ¿no?

Ciertamente hay una página dictada por los tiempos y por el complejo de culpa del macho que se siente amenazado. Temas que están en el aire estos años.

¿También para usted personalmente están en el aire?

Mi vida, como la de la mayor parte de los hombres, está condicionada por mujeres. Por lo que una tensión de lucha entre los sexos, como la que se ha hecho explícita en años recientes, por fuerza debe influenciar los comportamientos y las reflexiones —y digo explícita porque ahora ha encontrado las palabras para expresarse, aunque en realidad siempre ha existido—.

Ha surgido un fenómeno nuevo: en Francia algunas feministas «históricas» han traspasado las paredes domésticas, lamentando haber descuidado incluso las satisfacciones de la vida familiar…

Creo que estas cosas deben ser consideradas desde un punto de vista amplio, poniendo el siglo en perspectiva, para ver qué va a permanecer después de todas las rebeliones de estos años. Así como es inútil detenerse en los aspectos más disparatados, en los extremismos (¡leí que Solanas[89] propone que nos castren a todos!). Los retrocesos pueden ser solo episodios. Hay cambios irreversibles a escala mundial.

Usted está pensando ya en otro libro. ¿Desarrollará estas ideas?

No sé, tengo muchos libros empezados. Cuando en cierto punto uno

de estos libros adquiere algún grado de madurez, dejo los demás y me ocupo solo de ese. Por ahora tengo otro tipo de trabajos en la mesa, de otro género.

¿Es decir?

Un libreto de ópera para Luciano Berio, que será puesta en escena en la Scala de Milán la próxima primavera. Berio ha escrito ya gran parte la música y tiene en mente las principales situaciones dramáticas. Pero le faltaban los textos, que yo escribí.[90]

¿Es una ópera de vanguardia? ¿Una parodia de la ópera tradicional?

No, no es una parodia. Es un poco una sublimación de la ópera tradicional. Se toma como arquetipo El trovador, sus ambientes dramáticos y vocales como emblema.

¿Está escrito en verso?, ¿rimado?

Está escrito en verso, sí. Rimado, en algunos casos.

¿Es la primera vez que lo hace?

Todos lo han hecho en algún momento. Para mí, alguien que no se atrevería a declararse poeta mediante versos, esta ópera ha sido una oportunidad. También debo escribir para Berio otra ópera que ya está programada en los próximos años en el Festival de Salzburgo. Está basada en una idea mía.[91]

¿Se puede saber algo al respecto?

No…

Otra pregunta. Muchos ven con curiosidad su estancia en París. ¿Por qué se estableció ahí?

No me siento establecido en Francia. Voy y vengo. Viéndolo bien, estoy más tiempo en Italia que en Francia. Mi mujer vivía en París, trabajaba en París. El marido debe siempre seguir a la mujer, así que en París tengo mi vida familiar, y es un lugar donde estoy más a salvo de las entrevistas y de las llamadas telefónicas que en Italia.

[85] «Al diavolo gli intellettuali», entrevista de Maria Luigia Pace, Panorama, XVII, 693, 30 de julio de 1979, pp. 80-90.

[86] El número de la revista Panorama del 20 de agosto de 1979, en la página 8, con el título «Libros e hijos», publica esta nota de rectificación de IC: «Cuando leí la conversación aparecida en Panorama 693, veo que a la pregunta de si dar a luz un libro es similar a dar a luz un hijo, yo respondo: "Dar a luz es un proceso mucho menos natural". A pesar de los esfuerzos de mi memoria, no he logrado reconstruir el proceso de razonamiento que pudo haberme llevado a sostener una tesis tan extraña, por eso llego a creer que la frase fue malentendida. Corrijo mi respuesta (la hago concordar con mis otras afirmaciones acerca del esfuerzo de escribir): "Un libro es un proceso mucho menos natural…". Italo Calvino, Castiglione della Pescaia».

[87] En una carta del 11 de octubre de 1948 dirigida al escritor de Viareggio Silvio Micheli, IC dice: «He pasado unos días muy placenteros en Stresa con Hemingway, Natalia y Giulio Einaudi». (Lettere, p. 233).

[88] Este apólogo será retomado en Seis propuestas para el próximo milenio en la lección sobre la rapidez.

[89] Valerie Jean Solanas (1936-1988), feminista militante estadounidense, autora en 1967 del Manifesto Manifiesto SCUM. (Sociedad para la eliminación de los hombres), Ediciones de las mujeres, Roma, 1976.

[90] Se trata de La vera storia, representada en la Scala de Milán en marzo de 1982.

[91] Es Un re in ascolto, representada en el Festival de Salzburgo en agosto de 1984.

31

Cada vez tengo más dudas

92

Un argumento constante en sus novelas es la lectura; desde este punto de vista, su última novela, Si una noche de invierno un viajero, ¿puede ser considerada una recapitulación de toda su obra?

El protagonista del libro es un lector o, mejor, «el» Lector. Es la aventura de un lector que intenta seguir el hilo de la historia de una novela, ya que en su vida no encuentra ningún hilo conductor. Pero esta novela se interrumpe invariablemente y, cuando cree haber encontrado el hilo de nuevo, se encuentra en realidad con una historia totalmente distinta. Mi libro contiene diez novelas diferentes, o más bien diez inicios de novelas: cada uno de ellos corresponde a un tipo de novela que hubiera podido escribir pero que no hice. Este elenco de novelas posibles es un catálogo de rutas descartadas, pero no solo expresan un tipo de literatura, son también actitudes humanas, formas de relacionarse con el mundo: mi libro termina por pasar revista a todas las alternativas desechadas, es una alegoría de la dificultad para narrar el mundo.

Si es tan difícil encontrarse en los libros, ¿la culpa podría ser de la palabra? En el fondo, la palabra está hecha para decir lo que se piensa o para esconderse.

La palabra hablada me disgusta. Esa materia sosa e informe que sale de mi boca solo me inspira desagrado.[93] No me gusta oírme hablar… Aunque las cosas no me resultan mejores en lengua escrita, al menos al primer intento. La inexactitud, la vaguedad, la aproximación y la sensación de estar en arenas movedizas, eso es lo que me irrita de la palabra. Es por eso que escribo: para dar forma, orden y coherencia a esa cosa inexacta.

¿Cómo espera dar rigor a la palabra escrita? ¿Sirviéndose de modelos lógicos o matemáticos?

En algunos de mis libros, la puesta a punto de la estructura ha sido más difícil que la escritura misma. Solo me siento seguro cuando la construcción aparece firme gracias a la exactitud de su diseño. Al mismo tiempo, la literatura va en busca de cosas extremadamente difusas y evasivas: se sitúa en el límite de lo indecible. Esto es lo que la diferencia del lenguaje matemático. Creo que la literatura debe ir en dos direcciones simultáneas: hacia el rigor formal y hacia algo que aún no está dicho. En cuanto al rigor, para mí se trata más de un gusto por la exploración de lo posible que de una forma mentis que se puede encontrar en la obra de muchos escritores y pensadores franceses. Siempre me he negado a encerrarme en un sistema.

A este respecto, la cultura francesa de estos últimos veinte años, de la que he aprendido infinidad de cosas, me angustia porque me da la impresión de quedar prisionero en un lenguaje unívoco. El rigor de la lingüística estructural y su aplicación en todas las ciencias humanas me fascina a la vez que me repele desde el momento en que, si se lo sigue al pie de la letra, solo se puede hablar de una única forma, y para mí, por el contrario, es esencial la posibilidad de decir las cosas de diferentes maneras…

Sin embargo, usted ha tenido contacto continuo con Raymond Queneau e incluso ha formado parte del Oulipo (el Ouvroir de littérature potentielle).

Sí, admiro mucho a Raymond Queneau por sus novelas y por la complejidad de su figura intelectual. Traduje al italiano Flores azules y estoy preparando la edición en italiano de Bâtons, chiffres et lettres. Creo que hay por descubrir todavía una filosofía escondida en Queneau, junto con la discreción y el humor. Para mí es un notable ejemplo de sabio de nuestro tiempo, siempre a contracorriente. En aquella época, Queneau me presentó a sus amigos del Ouvroir de littérature potentielle… Siempre me interesó

el núcleo teórico del Oulipo, la fuerza creativa de las constricciones en literatura. Por ejemplo, El castillo de los destinos cruzados es un conjunto de historias basadas en las cartas del Tarot, con las que construí una especie de máquina para inventar historias.

En realidad, en literatura hay siempre un aspecto de juego porque escribir —escribir un texto de cualquier tipo— es una apuesta, un acto que debe obedecer ciertas reglas o acaso violarlas conscientemente. En literatura el aspecto lúdico es metodológicamente necesario. Esto no significa que la literatura no sea una cosa seria: el juego es algo muy serio.

Hay juegos serios, pero también los hay riesgosos, con peligros, ¿cuáles son los riesgos del oficio de escritor?

Existe el riesgo de perder al menos una parte de uno mismo. Si alguien tiene un recuerdo, así sea vago o indeterminado, y busca trasladarlo a la escritura, lo puede lograr una vez que ha realizado la labor de clarificación para sí mismo y para los demás, pero ha perdido la vibración que existía antes de expresarlo. Ha perdido la emoción. Es un riesgo modesto, pero quise señalarlo de todas formas. Muchos escritores han hablado de otros riesgos mejor que yo.

Perder un recuerdo, o una emoción, una vez que ya lo hemos escrito es realmente triste. ¿Hay lugar para el humor en la literatura?

Claro que sí, ya que el humor es necesario metodológicamente. El humor consiste en poner en discusión todo, incluido lo que acabamos de decir. La sátira, por el contrario, es la ironía contra los demás, una actitud que puede resultar fácil… Pienso que la ironía dirigida a uno mismo es el aspecto más decisivo del humor: saber que en cualquier momento uno podría decir lo contrario de lo que se acaba de decir, lograr poner continuamente en discusión las propias opiniones es, a mi juicio, la condición primordial de la inteligencia.

¿De esta profesión de fe en el humor podemos sacar la conclusión de que usted duda de todo?

Cada vez tengo más dudas. Creo incluso que la duda es lo único que un escritor puede enseñar. Dudar significa poner en crisis todos los entusiasmos, todas las ideas incuestionables, demasiado arraigadas. Al mismo tiempo, sin darme cuenta, muchas veces creo someterme a un criterio de elección en términos binarios, digamos más o menos, positivo o negativo, bien o mal.

Si la función del escritor consiste en criticar todas las ilusiones, ¿no sería esto también una función política?

En mi último libro he querido dar una imagen de explosión, de la disgregación del mundo en que vivimos, este mundo en el que cada vez es más difícil distinguir los ardides de una falsa conspiración, de los propios de una auténtica vigilancia paralela. Vivimos inmersos en un mundo saturado de lenguaje político que no logra explicar casi nada. Creo en la eficacia política de todo aquello que no es directamente político, de todo aquello que logra expresarse en otro lenguaje. La exigencia totalizadora de explicar todo en términos políticos encarna el aspecto más negativo de mis años de juventud. Este lenguaje ha cambiado, pero han aumentado los daños provocados por esa exigencia.

¿Qué piensa de sus experiencias políticas?

Pertenezco a una generación que, desde antes de llegar a la juventud, estuvo inmersa en la política hasta el cuello a causa de los horrores de la guerra. Pero no tengo resentimiento, porque quizá es mejor tener la experiencia política en la juventud, cuando nos puede servir al menos como adiestramiento moral. Y cuando digo «moral», no entiendo «moralista», hablo de una moral práctica, de comportamiento, de adquisición de valores. Es mejor si no se declara y permanece implícita.

Basándose en estas experiencias, ¿usted se volvió optimista o pesimista? Por ejemplo, según usted, ¿qué pueden esperar del futuro Italia o Europa?

Siempre espero lo peor. He aprendido que, con mucha frecuencia, después de lo malo viene lo peor. Lo que más me molesta de los políticos es su incapacidad de hacer la menor previsión, su manera de actuar a ciegas. Lo mismo sucede con los economistas: no existe ciencia más precaria que la suya. Por no hablar hablar de las ideologías… En resumen, la cultura no tiene más luces que las que poseen las personas prácticas para el gobierno o las empresas. Por esta razón, las cosas positivas solo llegan de donde menos las esperamos, a retazos o esquirlas.

No creo que la situación de Italia sea muy diferente de la del resto del mundo. La única diferencia es que en los últimos veinticinco años Italia ha vivido una verdadera y enorme revolución: pasó de ser una sociedad esencialmente agrícola a una preponderantemente industrial, a causa del desplazamiento de millones de familias del campo a las periferias metropolitanas, con una velocidad inédita en otros países y con una adaptación vertiginosa de leyes y costumbres. Hoy, Italia se encuentra en la extraña situación de un país cuya legislación es muy avanzada, casi digna de una sociedad perfecta o, mejor dicho, digna de una sociedad mucho más rica y sólida que la nuestra —por ejemplo, el tema del trabajo y los derechos civiles—, pero al mismo tiempo es un país en el que parece que nada funciona, donde todo está estancado, obstruido, donde todo se desborda y explota. Un país en el que sin embargo es posible encontrar recursos de equilibrio, además de una capacidad de adaptación sin medida.

¿Qué resultado podrá tener todo esto?

Es muy difícil decirlo si se toma en cuenta la falta de previsión de los gobiernos, que no «se renuevan» y siguen viviendo al día, como han hecho siempre; esto provoca que la evolución sea problemática. La Italia actual es un país donde conviven todas las locuras y todas

las sapiencias. Un país que posee una gran sabiduría, pero a la vez es un país donde cada día aumenta la locura… Aunque siempre mitigada… ¡por la sabiduría! Quizá los franceses empiezan a entenderlo; en todo caso, durante años se ha esperado que Italia se desplome: ¿cómo logra salvarse del naufragio un país tan extraño? Creo que ahora se entiende mejor que Italia está hecha de muchas cosas: mal gobierno, corrupción, lentitud de las instituciones oficiales, pero también de una imaginación y un coraje por parte del conjunto de la sociedad que le permite enfrentar las circunstancias nuevas, como la gran cantidad de violencia organizada, ya sea del crimen o de la política… Y en menor cantidad la violencia común.

¿Qué piensa de las recientes protestas de algunos intelectuales franceses contra la represión en Italia?

La palabra represión me recuerda la Francia de los meses posteriores a Mayo del 68: París, como una ciudad ocupada, llena de barricadas policiales y furgonetas militares en cada esquina… Francia es un país de derecha que funciona muy bien para garantizar las libertades democráticas fundamentales radicadas en la sociedad; pero sigue siendo un país de derecha. Me parece ridículo que en Francia se denuncie la represión en Italia, cuando la situación italiana es infinitamente más liberal. También más incierta, hay que admitirlo: a diferencia de Francia, en Italia nunca se sabe si algo está permitido o hasta qué punto está prohibido, aunque no sea castigado, y cuándo, por el contrario, va a saltar el resorte de alguna trampa judicial. Italia es un país donde los problemas de los derechos de los ciudadanos, de los trabajadores, e incluso de los presos, son expuestos y discutidos ampliamente como en ningún otro país democrático. Sé muy bien que jugar al disidente cuando se trata de problemas italianos da mucha popularidad en Francia, pero la imagen que se da es francamente ajena a la verdad…

¿Y los escándalos del Gobierno?

Ya es imposible sofocarlos, pero estamos tan acostumbrados que el escándalo ya no provoca escándalo. Aunque con mucha lentitud, invariablemente una parte de la verdad termina por salir a la luz. Y se puede entender bien que, ante estas indulgencias de la ley con respecto a algunos exministros, existan jóvenes que solo piensen en «barrer con todo»… Pero Italia tiene tal capacidad de soportar golpes que todo, incluso la violencia, acaba por ser reabsorbido.

¿De qué forma?

La idea del Estado o de la sociedad como enorme «servicio asistencial» es compartida por la Democracia Cristiana y por gran parte de sus opositores más encarnizados. Si uno cree que la gente puede ser alimentada por la providencia, pues ya nos vamos entendiendo.

¿Ha pensado en el compromiso histórico generalizado?

En este punto hay que hacer una distinción más sutil. Un compromiso declarado es menos peligroso que la inclinación por la mediación oculta, omnipresente en la tradición política italiana. Los partidos son fuerzas que, ya sea por tradición cultural o por sus intereses, se diferencian entre sí; cada partido se mantiene diverso, o hasta desafiante, con respecto a los demás.

En resumen, la política nos da buenas razones para ser pesimistas. Pero el escritor, por su parte, ¿no encuentra en la lectura una razón para tener esperanza, para entender el mundo o para evadirlo?

En Las ciudades invisibles escribí que, aun cuando una ciudad —o una sociedad— parece un infierno, hay que buscar en ella el punto que no es infierno, hacerlo durar y darle espacio. Usted habla de «evadir»: este término, en literatura, es usado generalmente como algo negativo; mas, para quien es prisionero —o se siente así— solo puede ser positivo. Se escribe para intentar sustraer de la

degradación general un trozo de universo —no más grande que una página de escritura—. Pero en este momento decir adónde va la literatura es tan difícil como decir adónde va el mundo; y no se trata simplemente de una crisis, porque en una crisis siempre hay algo fecundo, es más bien un impasse. En Italia, como en Francia y en otras partes, es difícil trazar las líneas de dirección literaria, tampoco es fácil encontrar las líneas que enlazan el trabajo de unos con otros. Siempre he pensado que la cultura es un trabajo colectivo y me siento empobrecido en una situación en la que, si a veces logro ver el sentido de mi trabajo individual, lo veo bastante menos en relación con el trabajo de los demás. Es tal vez porque no me gusta nada de lo que expresa actualmente el sentido de la colectividad.

¿Nos queda al menos la posibilidad de encontrar un sentido auténtico de lo colectivo en el ámbito de las relaciones humanas, como por ejemplo en el amor o la amistad?

Se habla mucho de un redescubrimiento del amor entre los jóvenes, y efectivamente el amor se ha vuelto de nuevo un argumento de análisis. El amor es muy importante en la vida porque representa no solo la relación con otro —decirlo sería una banalidad—, sino una relación con otra persona concreta. En este sentido, conlleva inevitablemente la multiplicación de los problemas. Con el amor no se tienen solo los propios demonios, se tiene que lidiar también con los de la otra persona. En las novelas es diferente, el amor actúa como una especie de «motor literario». Permite dar un fin a la narración, y cuando se da una finalidad amorosa a la narración, la cosa casi siempre funciona. De hecho, en las novelas de amor representa un final, una conclusión mientras que en la vida no hay tal.

Por lo tanto, ¿el amor es posible o no?

La novela termina cuando la historia alcanza el fin establecido, cuando el diseño está concluido. En la vida, por el contrario, cuando se cree haber llegado a un punto, dos horas después

aparecen nuevos inconvenientes, sucede algo que cambia todo. Creo que en la vida el aspecto «demonios» es el que domina. Estamos en el mundo para superar fastidios, no para otra cosa.

Su visión no es muy romántica. ¿Cómo se coloca usted frente al romanticismo actual? ¿Puedo decir que, a pesar de su gusto por la geometría, por el espíritu en el sentido que tenía en el siglo XVIII francés, hay en su obra cierto fondo de romanticismo?

¿Romántico yo? Cierto, el imaginario del Romanticismo negro no me disgusta del todo, pero desconfío de toda forma de entusiasmo, del Sturm und Drang… Evidentemente, en Si una noche de invierno un viajero sigo un hálito novelesco, y todos esos inicios de novelas suponen un elemento romántico, pero estas novelas se interrumpen siempre, el impulso termina ineludiblemente en desilusión… Al mismo tiempo también busco responder a una exigencia de construcción, de cálculo, de control de la complejidad del mundo. Exigencia extremadamente clásica y que nunca decepciona, aunque el nivel de realización sea mínimo.

En conclusión, ¿usted es un clásico?

¿Usted cree de verdad que hoy es posible ser un clásico? Además, como usted sabe, a veces los clásicos son grandes fastidiosos… En conclusión, digamos que intento siempre atenuar los ardores románticos con la frialdad clásica.

[92] «Italo Calvino, classique romantique», entrevista de Christian Delacampagne, Le Monde, 16-17 de diciembre de 1979, pp. XVI-XVII de Le Monde du dimanche; la entrevista fue publicada después por C. Delacampagne con el título «Italo Calvino», en Entretiens avec Le Monde, 2. Littératures, Éditions La Découverte-Le Monde, París, 1984, pp.31-41.

[93] Palabras y conceptos similares a estos se encuentran también en

las entrevistas de Marco d’Eramo y de Ferdinando Camon.

32

Un catálogo de novelas deseadas

94

Su novela más reciente, Si una noche de invierno un viajero, parece evidenciar una transición entre la invención y la «conciencia semiótica» del escritor del Castillo de los destinos cruzados y del extrañamiento geográfico-histórico de Las ciudades invisibles. Representa una ausencia de centro; una falta de centro entendida como un impulso continuo hacia «otra parte». ¿Puede hablar de esto?

He dedicado los últimos años a llevar a término esta novela y, por lo tanto, este libro testifica ciertamente mis estados de ánimo más recientes. Veo una relación con Las ciudades invisibles, ya que este libro es un catálogo de ciudades imaginarias, en gran parte de ciudades deseadas. El Viajero, a su vez, es un catálogo de novelas imaginarias, de novelas deseadas. Los tres libros son en buena medida contemporáneos entre sí, porque fueron ideados en el mismo periodo, pero su escritura se ejecutó en épocas distintas.

A propósito de una novela de Vittorini, usted comentó que cada novela es un viaje y habló de una «forma mítica» del viaje. Me parece que en Si una noche de invierno un viajero la forma mítica del viaje constituye el elemento esencial y el motor que mueve todo. ¿Qué opina?

Déjame pensar. Sí, en esta novela hay personajes que viajan mucho, aunque quizá el sentido del viaje, el espíritu del viaje está más presente en un libro aparentemente inmóvil como Las ciudades invisibles. En Si una noche de invierno un viajero incluso el Lector en cierto punto se embarca en un viaje. Pero creo que todas estas peripecias aparecen subestimadas, incluso estilísticamente, con respecto al tópico de la lectura, desarrollada como un viaje

verdadero. La «forma mítica del viaje» debería corresponder a una ruta de iniciación, a un viaje espiritual. Es necesario entonces preguntarse si este itinerario de lectura, que desarrollan el Lector y su Beatriz, es realmente un viaje iniciático que lleva a una transformación. En las notas que publiqué en Alfabeta intenté esclarecer este itinerario.[95] El lector y el crítico podrían comprobar si realmente es cierto.

Junto al tema del viaje aparece el del nomadismo. El nómada no tiene un centro, no tiene un lugar asignado. Me parece que el continuo desplazamiento de una trama a otra, la sucesión continua de nuevas situaciones en Si una noche de invierno un viajero, refleja fundamentalmente el mismo proceso de una realidad que carece de centro estable y, por su naturaleza mutable, es impulsado hacia «otra parte», ofreciendo siempre la posibilidad de una solución nueva y diversa. La lectura de su novela suscita la impresión de que siempre se puede hacer un nuevo descubrimiento, de que la realidad no se identifica con un aspecto momentáneo. ¿Su intención era hacer patente por medio de la escritura ese sentido de desplazamiento continuo con respecto a lo real, de nomadismo, de proyección hacia «otro lugar»?

Creo que la búsqueda de «otro lugar» es el tema fundamental de mi libro, porque es lo característico de la lectura de novelas. Es un «otro lugar» en el que uno debe encontrarse, por lo que es a la vez una búsqueda de identidad. En la búsqueda de lo «otro» hay siempre una búsqueda de sí mismo, del aquí y ahora.

El undécimo capítulo de Si una noche de invierno un viajero presenta un carácter casi ensayístico relativo a algo que podemos definir como «teoría» de la lectura. ¿Qué función quiso dar usted a este capítulo en el contexto de su novela?

La diferencia entre el Lector y la Lectora está en el hecho de que el Lector se conforma siempre con lo que tiene a la vista, en cambio la Lectora persistentemente está buscando algo más. La función del undécimo capítulo, que se desarrolla en una biblioteca, es mostrar los tipos de lectura que pude detectar en el curso de la novela. El

tema del libro es la lectura de novelas, digamos «populares», la curiosidad de saber cómo van a terminar, saber qué sucederá después; esto me da una imagen de la lectura que se corresponde con la práctica real, pero al mismo tiempo quedaba fuera gran parte de lo que significa la lectura. Así es que traté de concentrar en el capítulo undécimo, en esa especie de diálogo platónico sobre la lectura, una «teoría» de la lectura misma, con siete distintos personajes que corresponden a posiciones extremas y diferentes, además del Lector, que al final expresa su propia idea y se da cuenta de que algo le sucedió también a él. Este capítulo me preocupó durante la escritura del libro. Dudaba si debía colocarlo en el centro o al final. En cierto momento pensé que todos los personajes podían encontrarse en esta biblioteca para que se convirtiera en la clave de la trama policiaca de la novela. En una primera versión de escritura se encontraban en la biblioteca los dos profesores (instigadores de las dos sectas). El novelista Silas Flannery buscaba en Las mil y una noches el relato clave de la novela. Imaginé también que el Lector entraba en la parte de la biblioteca donde están reunidos los libros y que se perdía siguiendo el rastro de Ermes Marana, que probablemente estaba ahí, aunque invisible. Este episodio funcionaba bien para la trama, pero no me gustaba su resultado escrito. Terminaba por parecer algo mecánico. Así que preferí desplazar la solución que doy a la historia en el capítulo anterior, donde aparece el personaje del Gran Censor, el Gran Policía que con su omnisciencia puede explicar todo. Elegí dar al undécimo capítulo un carácter menos ligado a la trama y más a la reflexión ensayística.

En el undécimo capítulo, en el momento de retomar las distintas opiniones de los lectores, ¿tenía la intención de resaltar la extrema subjetividad de la lectura?

Sí, por supuesto. Siempre he tenido la convicción de que el lector participa en la sustancia del libro. Es un colaborador del escritor. El escritor escribe para ser leído, entonces, mientras escribe, hay una parte del lector que colabora con él. Quiero decir que el lector está presente desde el acto de la escritura. Así pues, el lector efectivo llega a una obra en la que una proyección del lector ya ha

colaborado. Así entiendo la función del lector mientras no se rompan los términos de la relación.

En su opinión, ¿en esa extrema subjetividad de la lectura se puede reconocer una metáfora de la condición humana a través del acto de la escritura? ¿Una metáfora de sustancia más bien pesimista?

Diría que sí, sobre todo porque la realidad que me circunda no me autoriza a hacer previsiones muy optimistas, sino todo lo contrario. Una metáfora del hombre de hoy, alienado y distante, inseguro, en peligro.

¿Qué puede decir de la respuesta crítica y del público? En lo que concierne a la participación de los lectores, creo que es constante y continua.

Ciertamente no puedo quejarme de la recepción de mi libro por parte de la crítica, tampoco del interés que ha mostrado el público. Han resultado más que satisfactorios. El público parece divertirse con la lectura del Viajero. Y el escritor debe saber divertir al público, crear en cada capítulo razones y motivos de interés que impulsen al lector a seguir leyendo, a continuar la lectura.

¿Qué puede adelantarnos de su próximo trabajo?

Me estoy dedicando a una colección de ensayos. Creo que soy de los poquísimos escritores italianos, quizá el único, que no ha agrupado en un volumen sus escritos ensayísticos. Lo estoy haciendo ahora. Será un libro que recorrerá el itinerario desde mis primeros años de actividad.[96]

[94] «Incontro con Calvino», Uomini e libri, 77, enero-febrero de 1980, pp. 40-41.

[95] «Se una notte d'inverno un narratore», Alfabeta, I, 8 de diciembre de 1979, pp. 4-5, después en Romanzi e racconti, 2, pp. 1388-97.

[96] Se refiere a Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società, Einaudi, Turín, 1980. A propósito de este libro, ver las entrevistas de Piero Bianucci y Nico Orengo contenidas en Nací en América.

33

En el siglo XVIII me sentiría bien

97

¿Por qué se volvió escritor? ¿Estaba predestinado?

Uno se vuelve escritor cuando no sabe hacer nada mejor. De joven nunca fui bueno para las actividades prácticas, no se me daban bien los deportes, no tenía talento para los negocios e incluso era más bien mediocre para los estudios, así que por exclusión terminé siendo escritor. El escritor es siempre, como se dijo de Flaubert, el idiota de la familia.[98]

Acaba de nombrar a Flaubert, l'homme-plume, para quien escribir era un trabajo arduo. Aunque hay quienes opinan que escribir es complicadamente sencillo. ¿Cuál es la dificultad de la escritura?

Hay muchas personas para quienes la escritura es muy fácil, hay gente que llena páginas y páginas sin dificultad. Para mí no es así. Invariablemente me cuesta mucho expresarme, cuando hablo y cuando escribo. Siempre debo dejar que algo cristalice, una forma, una construcción, porque siempre hay una gran resistencia de las palabras. Cuando me pongo a escribir nunca sé lo que resultará, la expresión precisa nunca llega a la primera, creo muy poco en la espontaneidad y en la inspiración. La página que da la impresión de haber sido escrita con facilidad es la mejor construida.

Al parecer, ya no existe el hombre-pluma flaubertiano, el escritor que trabaja asiduamente la página en blanco hasta sentir el tormento, hasta sentir frente a sí el obstáculo de una hoja que pide ser llenada…

Creo que quienes escriben verdaderamente, siguen haciéndolo de esa manera. Intentar dar forma a una materia escrita quiere decir luchar con la lengua, con la expresión. En mi opinión, no hay otro modo de entender la escritura.

Usted eligió el camino de la fantasía. ¿Qué es la fantasía?

Se puede decir que es una manera de organizar las imágenes. Todos pensamos, comunicamos, vivimos a través de imágenes. Hay varias formas de organizarlas.

Un gran escritor que se expresa a través de la fantasía es Borges. ¿Cuál es su opinión sobre su obra y su mundo fantástico?

Es un autor que me interesa mucho y que empecé a leer desde el momento en que se dio a conocer en Europa, en los años cincuenta. De inmediato sentí una afinidad con su gusto. Por ejemplo, su inclinación por la construcción geométrica en la narración y el razonamiento, la transparencia de su expresión. Empecé a leer a Borges cuando ya había escrito parte de mi obra y tenía un planteamiento consolidado, pero ciertamente la presencia de Borges me sirvió para reforzar ciertas inclinaciones y tendencias que ya estaban en mí.

Borges es un escritor que trabaja con la inteligencia, diría que construye todo «con» y «sobre» la inteligencia, aunque pareciera que hoy el amor por esta va desapareciendo, sobre todo en literatura.

Se puede decir que Borges pertenece a una constelación de escritores de este siglo con un tipo de inteligencia fría: su máximo exponente es Paul Valéry, a quien adoro como ensayista. Hay también otros tipos de inteligencia. En la literatura moderna se cae un poco en el intelectualismo, que es algo muy diferente, lo opuesto. Existe también una familia de autores que pertenecen a un mundo mental transparente y de algún modo ligero, un mundo que

siempre ha existido y seguirá existiendo, creo. Italia es el país de Leopardi, un autor que solo los italianos conocemos porque no hemos logrado exportarlo, pero es muy importante para nosotros: cada generación literaria italiana se define por su relación con Leopardi.

Cuando citó a Leopardi, me hizo recordar el gran amor que el poeta tenía por el saber. ¿Existe todavía ese tipo de amor? Se dice que hoy quedan pocos escritores considerados «cultos».

Hay que ser muy cuidadosos al afirmar que algo está desapareciendo, no fiarse nada más que de lo más vistoso, de lo que está de moda.

Cuando empecé a escribir el valor literario imperante era la franqueza, el ímpetu existencial, había una barbarie de la que yo también era portavoz. Desde entonces he madurado otros valores que ya estaban en mí; en los últimos tiempos he orquestado una coquetería enciclopédica que va de la mano con el humour, sin ninguna pedantería. Estamos en una época muy inclinada a la petulancia, al tono profesoral, que está en la orilla opuesta del espíritu que prefiero.

Entonces no deberíamos ponerle demasiada atención a quienes afirman que la narrativa italiana está enferma. Pero si aceptamos que lo está, ¿cuál sería el mal que le aqueja? Carlo Bo me decía que en la actualidad a la literatura le falta conocer la vida.

Se torna necesario saber dónde se está escribiendo una narrativa mejor, que funciona. Quizá en lengua alemana aparezca cada año algo interesante, en Francia no, por cierto. De Inglaterra ni siquiera se habla, y tengo mis dudas sobre Estados Unidos.

Conocimos de una vez todo el bum de la literatura latinoamericana, aunque seguramente detrás del fenómeno había años, y además hay que tener en cuenta la vastedad del continente.

Hay periodos ricos y periodos pobres en la escritura narrativa. Actualmente en Italia hay un resurgimiento de la poesía, señal muy positiva porque la vocación literaria italiana ha tenido a la poesía como eje. Así que yo no hablaría de una enfermedad, sino de una gracilidad orgánica que siempre ha estado y que de vez en cuando se hace sentir.

Giovanni Testori afirmó hace poco que no se han publicado libros en sintonía con las problemáticas de nuestros días y que nadie parece darse cuenta del «peligro de muerte» que enfrenta el hombre cotidianamente.

Leemos en los diarios cada mañana los hechos terribles de la crónica contemporánea y por las noches los vemos en televisión; pueden ser representados literariamente solo de manera indirecta, velada. Leí en el Corriere un relato de Moravia de un hombre acorralado ante la muerte, que reflejaba perfectamente la angustia de los días que estamos viviendo, aunque era una historia sin detalles, narrada como narra Moravia: a través de un paisaje, de la descripción de una mujer, de una sordidez interna.

Pienso que de alguna manera el tiempo que vivimos se asoma en nuestra escritura. Solo mucho después se podrá ver la imagen profética o la imagen guía. Es muy difícil juzgar la actualidad de las noticias.

Según Calvino, ¿qué le falta al hombre contemporáneo?

No lo sé con certeza. Tranquilidad, la posibilidad de tener delante un horizonte en qué pensar y poder actuar. Hace falta un poco el mundo: un mundo sobre el cual se pueda proyectar una acción, aunque sea mínima. Me preocupa el hecho de estar imposibilitado para proyectar algo, incapacitado para entender lo que está sucediendo. Me hace sentir que me estoy perdiendo algo. Es un poco como nos sucede con el dinero: no sabemos cuánto tenemos en el bolsillo a causa de la inflación, que disminuye su valor. También es así con las cosas de la vida. En resumen, falta un contexto social, una sociedad frente a la cual adoptar una posición autónoma. Pero

hoy en día no se puede siquiera hacer eso, porque caminamos sobre arenas movedizas.

En el 68 gritaban «imaginación al poder». Usted está dotado de una imaginación muy particular, ¿qué haría usted si estuviera en el poder?

«Imaginación al poder» era un bello eslogan, seductor, del cual no salió absolutamente nada. Cualquier imaginación que llegase al poder estos días me daría miedo, la vería como antecámara del desastre. Veo una política con objetivos muy limitados. Pienso que lo importante son los movimientos de la sociedad, los movimientos que suceden casi siempre a espaldas de la política y del poder. El poder lo percibe invariablemente después, porque por lo general sus cálculos son erróneos. No existe la ciencia de la previsión, de lo que está por suceder. En mi opinión, la economía es una estafa inmunda y las teorías políticas son un fracaso ignominioso. Lo único que se puede hacer es volver a las cosas verdaderas, las cosas de la vida, sobre las que podemos intervenir. Debemos mantener bajo control a esos personajes insulsos que son los políticos, esperando que tengan la menor imaginación posible.

¿Qué piensa hoy del comunismo?

El comunismo ha fallado como organización social: un fracaso terrible que a veces, bajo distintas formas, llega a locuras monstruosas como en Camboya. Sin embargo, para muchas personas ha sido un asunto serio, una disciplina y un código moral. Sigue siendo importante el valor moral del comunismo, todo lo referente a la humanidad de las personas. En cuanto al resto, aquello que es solo doctrinario e intelectual, es un proyecto de sociedad burocrática, que se diluye y desaparece poco a poco.

¿Una Italia laica sería mejor que la actual?

Creo que apartando el hecho de haber sido gobernada desde hace treinta y cinco años por un partido que se define católico, Italia no tiene nada de religiosa, al menos nada de lo que yo pueda darme

cuenta. Creo que los últimos decenios han conducido a la desaparición de todo horizonte religioso, si es que alguna vez existió uno, porque la religiosidad italiana es en gran parte exterior. Creo que Italia es uno de los países más arreligiosos que existen, por lo que hay que preguntarse cuál será la reacción frente a un futuro en el que la religión será uno de los resurgimientos más importantes. El año 2000 empezará como un milenio de gran renacimiento religioso, como eliminar podemos apreciar ya en gran parte del mundo.

Usted afirma sentir la falta de un contexto social y expresa la incertidumbre de nuestro tiempo, del que no parece estar muy satisfecho. Si se le permitiera entrar en una máquina del tiempo, ¿qué época elegiría?

Siempre se ha dicho, y siempre lo he admitido, que mi época es el siglo XVIII, es decir, una época de preparación y cambios en la que aún se pensaba que el mundo y la sociedad eran algo manejable. Creo que en ese siglo me sentiría muy bien. Era un momento en el que la barbarie humana (que existió siempre, pero que en ciertos momentos es más notoria) y la capacidad de la civilización para soportarla parecían haber alcanzado un equilibrio. Ilusiones, naturalmente, pero ilusiones que permitían trabajar útilmente.

Era una época en la cual para obtener algo era necesario dar algo a cambio. Hoy en día todos quieren o esperan milagros de la sociedad a la cual pertenecen: vivimos de deseos, de eso que los americanos llaman raising expectations, creando expectativas. Según usted, ¿es justo que el individuo pretenda recibir más de lo que da?

Hace un momento usted habló de catolicismo y de laicismo. En cierto sentido, Italia es un país verdaderamente católico: porque en todos existe el sentido de la providencia, desde la izquierda más extrema hasta los hombres de gobierno. La providencia debe proveer: por el hecho de haber nacido, creen tener el derecho de vivir sin hacer nada: no estoy de acuerdo. Por el contrario, me parece que la vida debe ser justificada continuamente y que no es

razonable recibir sin dar, sin que haya un elemento de sacrificio, de sentido del bien común. A mi juicio, creo que ese debe ser el único criterio para obtener algo. Es también una idea religiosa, de alguna manera: hasta hace poco estaba en la base de algo que se llamó la religiosidad laica. Yo sigo apegado a esta idea.

Cree en la meritocracia…

Claro. Creo que uno debe merecer lo que tiene.

No quisiera concluir nuestro diálogo llevándolo a un tono pesimista, pero intuyo que usted tiene algunas inquietudes. ¿Teme un conflicto atómico?

Sí, pienso que tarde o temprano habrá uno. Quizá no será atómico, pero en todo caso ya hay frentes de guerra e inclusive países que viven situaciones bélicas siguiendo quién sabe qué estrategias guerreras. Por mi parte, tengo todos los miedos que puede tener un simple hombre de la calle, los que pueden tener los hombres sencillos de hoy.

Usted es un «hombre sencillo». ¿Qué puede decir usted, con su carácter de hombre sencillo, a las dos potencias?

Les diría que no se fíen demasiado una de la otra, pero que no den pasos arriesgados; les diría que no se desarmen, porque es evidente que, en cuanto se dé un desequilibrio de armamento, pueden suceder cosas peores. Diría que no hagan porquerías, que piensen en liberar a las sociedades que dependen de sus respectivos imperios, porque el mejoramiento de la sociedad es algo fundamental. Diría que eviten comportarse con excesivo idealismo, porque raya en la hipocresía. Diría que se conduzcan con sentido de la realidad, sin pasarse de listos.

[97] «L'incontro», entrevista de Salvatore Maria Fares grabada en Roccamare en agosto de 1980 para la Television Suiza italiana; luego en Per Italo Calvino, edición de S. M. Fares, con textos de Pietro Citati, Mario Rigoni Stern, Grytzko Mascioni, Edizioni Casagrande, Bellinzona, 1985, pp. 11-17.

[98] IC alude al libro de J. P. Sartre que lleva ese título. A la misma pregunta, hecha por los estudiantes de Pesaro en 1983, Calvino responderá más o menos con las mismas palabras.

34

Si una noche de otoño un escritor…

99

Te busqué en París y, después de cantidad de llamadas telefónicas sin respuesta, supe que estabas en Roma. Incluso se dice que ahora habitas en Roma. ¿Tiene un sentido este itinerario? ¿Por qué París? ¿Por qué has regresado?

Hábito… Pensándolo bien, es un vocablo extraño. Puede asociarse con una costumbre y con un traje. Me gustaría que todas las ciudades fueran así: uno puede ponerse un traje y luego dejarlo en una silla, cuidando que no se arrugue para poder usarlo de nuevo. Una ciudad está hecha también de costumbres; toda ciudad conlleva hábitos diferentes para la misma persona. Una ciudad es un lugar dónde esconderse. Siento que un domicilio es verdaderamente mío solo en el momento en que me sirve para que reenvíen de ahí la correspondencia a otro sitio y de ahí a otros. En suma, hay algo de verdad en lo que has escuchado acerca de mis desplazamientos. Es cierto que en años recientes he pasado mucho tiempo en París, y es verdad también que últimamente me encuentro más en Italia. ¿Habrá algún motivo existencial, además del obvio de la crisis que obliga a los italianos a limitar sus viajes turísticos al extranjero? Bah, quizá es solo el problema de esconderse. Es siempre una necesidad, pero tal vez algo ha cambiado.

Cuando era más joven necesitaba esconderme porque me sentía como sin caparazón. Ahora tengo la ilusión de tener un caparazón que va conmigo adonde sea y que puedo utilizar para esconderme en cualquier sitio.

¿Qué es París para ti?

Una ciudad donde se puede ir al cine porque las películas no están dobladas. Hace mucho tiempo que no tolero los doblajes. La semana pasada vi en París el nuevo film de Kurosawa,[100] eso me hizo pensar que en Italia la hubiera visto con doblaje, cuando las voces constituyen la mitad del espíritu artístico. El doblaje me parece una barbarie sin sentido y no entiendo cómo nunca nadie se ha sublevado.

Entonces, ¿París es para ti las pequeñas salas de cine de Saint-Germain-des-Prés que pasan películas en versión original? ¿También el teatro? ¿Qué más?

Me gusta más el cine, para sentirme un espectador desinteresado, anónimo. En Italia siempre hay alguien que me obliga a discutir las implicaciones intelectuales de lo que veo y son por lo general discursos idiotas. Claro que también en Francia hay personas así, quizá peores, pero no suelo encontrarme con ellas. Por otra parte, nunca leo las críticas cinematográficas, me basta con ver la publicidad para hacerme una idea de las películas. Además, también está la televisión, que en París me interesa y me divierte.

No me gusta decir que las cosas son peores en Italia, pero en televisión, hay que afirmar que no hay parangón posible. En Italia la señal es libre, lo cual es bueno, en Francia no lo es, los programas extranjeros solo pueden verse por Antenne 2. En mi opinión, la señal libre empezaría a ser interesante si en lugar de que hubiera todas estas pequeñas cadenas locales pudiéramos ver los grandes programas de otros países.

Háblame de Roma… ¿Es una de tus ciudades predilectas?

Roma es una ciudad muy simpática. Las cosas que más me gustan de Roma son los supplì,[101] los arancini de arroz, la variedad de panini rellenos, todas esas cosas que se pueden comer en el bar y que son una forma especial de civilización inexistente en el resto del mundo. Me parece muy placentero comer bocadillos variados y nada banales mientras caminas por la ciudad, sin sentarte en una

mesa, especialmente para un hombre nervioso e impaciente. Es decir, la ciudad nos vuelve nerviosos e impacientes, pero a la vez ofrece estos mínimos placeres que permiten sobrevivir.

Durante muchos años tu ciudad ha sido Turín, ¿no es cierto?

Sí, Turín como ciudad rectilínea satisfacía una necesidad de orden que tenía y sigo teniendo. En este sentido, para mí Turín sigue representando muchas virtudes. Hace tiempo quise escribir un relato (tal vez lo haré algún día) de un personaje que va y viene de Milán a Turín y su psicología cambia continuamente al pasar de una ciudad de trazado circular a otra ajedrezada.

Esperaba que hablaras de lo que Turín ha significado en tu vida: tu trabajo en la editorial Einaudi, los tiempos de Pavese… Este año se publicaron muchos artículos sobre Pavese, por los treinta años de su muerte. Tú que trabajaste con él y que le debes la publicación de tus primeros libros no escribiste ninguno…

Claro que no, ya mucha gente ha hablado de él… Algo que me ha hecho pensar es que nadie ha sabido reproducir el discurso de Pavese, ni una frase en la que se reconozcan sus palabras, su voz. Es cierto que hablaba poco, pero eran siempre declaraciones con un filo especial. Fui a buscar en los artículos que escribí sobre él cuando aún vivía, por si acaso había destacado algún detalle. En uno del 47, una especie de reportaje sobre la editorial, describí a Pavese revisando una traducción, como solía hacerlo, y decía: «Ahora nadie quiere ser traductor, todos quieren ser novelistas o ministros».[102] Esto es lo que pude rescatar del olvido. Poca cosa, pero corresponde muy bien al sentido del humor de Pavese, y además es una afirmación que no suena obsoleta, sigue vigente en nuestros días.

Si retrocedemos más en tu biografía llegamos a San Remo, con tus padres botánicos y el mundo de las plantas. El personaje de tu padre

aparece de vez en cuando en tus relatos, pero tu madre no. ¿Cómo era tu relación con ella?

Mi madre era una mujer muy severa, austera, de ideas rígidas tanto para los asuntos pequeños como para los grandes. Mi padre era igualmente austero y malhumorado, su severidad era rumorosa, colérica, intermitente. Mi padre resulta ser un mejor personaje para la ficción, ya sea como un nativo de Liguria, muy apegado a su tierra, o como un hombre que ha viajado por el mundo y ha vivido la revolución mexicana de Pancho Villa. Mis padres eran dos personalidades muy fuertes, de gran carácter. Una educación absolutamente laica puede ser mucho más represiva que una católica. La única solución que tiene un hijo para evitar ser aplastado por dos personalidades tan fuertes es armarse de un sistema defensivo. Esto conlleva pérdidas: se pierde una parte del conocimiento que podría ser trasmitido de padres a hijos.

Debo decir que mi temperamento me ha llevado a ejercer un sistema de rechazo articulado, no absoluto. De esta forma mis adhesiones, cada vez que me he adherido algo, que he creído identificarme con algo, llevan mis reservas, mis objeciones y el distanciamiento que permite observar las cosas desde afuera.

¿Por tu experiencia como hijo te has convencido de que no debes ser un padre represivo?

No me he convencido de nada. Los padres permisivos de hoy no me parecen en absoluto mejores que los represivos, sobre todo porque eso no asegura la felicidad de sus hijos. No tengo ninguna idea predefinida en lo concerniente a educación. Se sabe que no importa lo que hagamos con los hijos, invariablemente nos equivocaremos. Agregaré esto: cualquier acción que se haga programáticamente obtendrá resultados negativos.

Busco ser un padre normal, no intento atenuar la imagen de padre aburrido y autoritario cuando serlo me resulta natural; si logro proyectar una mejor imagen, está bien.

Una familia funciona mientras es posible divertirse estando juntos.

No todos los días, ni todas las semanas, basta un cuarto de hora o hasta diez minutos de vez en cuando. Hay que saber limitar las expectativas propias: saber que traemos hijos al mundo por egoísmo, por el placer de verlos crecer, esperando que sean sanos y estén contentos. No contentos todos los días, porque serían como animales, sino con una capacidad razonable de estar contentos y moverse en la vida sin demasiados tropiezos. Luego, nada; nada de pedagogía porque no tengo nada que enseñar. Solo me gustaría enseñar el modo de oponer resistencia a todas las pedagogías corrientes que son impuestas por el ambiente, y que de ordinario son fraudulentas y estúpidas por definición.

De acuerdo, nada de pedagogía entonces. Pero está la pedagogía especial de los cuentos de hadas. Como fabulador, ¿te identificas con el niño que escucha cuentos de hadas? Te pregunto como se le puede preguntar al cómico si alguna vez llora, ¿piensas desde la edad que tienes o sigues pensándote como niño?

El fabulador es el viejo, abuelo o bisabuelo, o una voz de tiempos inmemoriales como el Qfwfq que hago hablar en Las cosmicómicas. Yo tuve una infancia muy larga porque mi profesión fue la de «joven escritor» durante veinte años. En cierto punto me di cuenta de que ya no podía seguir siéndolo, entonces decidí saltar todas las fases intermedias y comenzar mi vejez. Al empezarla pronto se tienen más posibilidades de tener una vejez larga. Además, es muy satisfactorio vivir la vejez en condiciones de salud relativamente vigorosas. Sobre todo, uno puede permitirse el lujo de ya no entender lo que sucede, las locuras de la época, ya no se tiene la obligación de estar à la page, se puede poner una distancia saludable entre el modo del pensamiento propio y el espíritu de los tiempos.

Hace pocos años, en las columnas del Corriere, tuviste un intercambio de opiniones acerca de los grandes temas de la vida civil con Pasolini, luego con Sciascia. ¿Fue la última flama de la antigua pasión del compromiso?

No me sienta bien el periodismo editorial, ¿sabes? Durante muchos años Pasolini y después Sciascia publicaron en la primera página de los diarios notas que nadie hubiera publicado, a veces interesantes, otras estúpidas. Ahora no estoy haciendo juicios de valor: publicar estupideces puede incluso sugerir reflexiones interesantes. En cambio, yo publicaba artículos más de a pie, de sentido común, por eso es natural que mis artículos tuvieran una repercusión positiva, aunque ciertamente resultaban menos estimulantes.

Al menos yo no me siento en absoluto estimulado por las cosas que puedo escribir en ese papel de consejero. Creo que funciono mejor si escribo mis ideas de manera indirecta, si las acomodo en una alegoría o metáfora que no se agote en un discurso explícito. Pienso que incluso es importante encontrar mecanismos imaginativos que se sostengan con independencia de la actualidad. Una metáfora, si funciona, sigue operando por sí misma en la mente de las personas. Cierto, incluso en este terreno me frena una preocupación extrapoética, por llamarla de alguna forma: la posibilidad de que lo escrito en forma de alegoría podría ser tomado literalmente. Por ejemplo, hace alrededor de diez años me puse a escribir un libro, La decapitación de los jefes, en el que proponía como sistema perfecto de gobierno la ejecución capital de todos los gobernantes, como un rito regular de expiación. Luego pensé: ¿y si sucediera realmente algo así? Dejé de escribir y metí todo en un cajón. Hice bien: nunca se sabe cómo te pueden interpretar.

Cuando la pistola P38 se convirtió en objeto de fetichismo de terroristas habrás recordado que en tu primera novela, El sendero de los nidos de araña, el arma tesoro del protagonista era precisamente una P38… ¿Te causó alguna reacción?

Sí, esperaba que tarde o temprano alguien me hiciera esta pregunta. Diré que la novela trata de episodios cruentos de la guerra partisana; la idolatría de las armas, la excitación individual por la posesión de un arma, ya era vista como una manía infantil y grotesca. Si esto era así en el transcurso de una guerra, durante la cual el uso de armas se impone en todas las circunstancias objetivas, lo es mucho más ahora, cuando el único sentido que tiene es un puro desvarío.

Ahora resuenan fragores de guerra por todas partes. ¿Cómo crees que el hombre occidental deba imaginar un nuevo estado de guerra general?

No puedo imaginar cómo podría ser la próxima guerra mundial. La paz de la que gozamos ahora está basada en el equilibrio armamentista y bastaría con que uno de los dos bloques se sintiera más fuerte para que la tentación de la guerra se volviera irresistible. Creo que por más devastadora que pueda ser la siguiente guerra, sobreviviría bastante gente y quedaría bastante territorio incontaminado para declarar un nuevo intervalo antes de iniciar otra guerra aún peor que la anterior, y enseguida otra. El XXI será un siglo muy duro de atravesar.

¿Quién será vencedor al final?

Los ratones. ¿Sabes que en Roma hay un ratón por habitante?

Regresemos al presente, porque veo que piensas el futuro demasiado apocalíptico. Quisiera que me hablaras del asunto Fiat, del Partido Comunista y del papa Wojtyla.

Mira, si nos ponemos a hablar de política, esta entrevista se volverá como cualquier página de periódico. Lo que quiero subrayar es que las verdaderas transformaciones de la sociedad se fraguan en ámbitos diferentes al de la política: en la concepción del mundo, las tradiciones, en las relaciones directas entre las personas, en la práctica económica y técnica, en la disponibilidad de la riqueza, en las imágenes y en las palabras con que pensamos nuestra vida.

La política, y las llamadas revoluciones, vienen después a apropiarse y mistificar lo que ya está en marcha. En los diez o quince años recientes, Italia ha vivido, quizá desordenadamente, una de las revoluciones más profundas de su historia. De ser un país agrícola, se convirtió en un país metropolitano, de ser católico, se convirtió en laico. Y estos son cambios irreversibles porque tienen relación con la mentalidad de las personas.

¿También tú reflexionas sobre una reconversión de lo público a lo privado?

Privado… Me gusta reflexionar por ejemplo sobre la transición del animal al hombre, sobre una base de analogías entre las formas de la naturaleza y las de la cultura, sobre la relación entre la palabra y el pensamiento… ¿Esto es privado? Es cierto que detesto la vida pública, prefiero la vida privada. De hecho, mi profesión me mantiene encerrado en casa…

Háblame entonces de tus casas, de cómo ves la casa.

Mis casas son invariablemente una creación de mi mujer. Yo no sabría cómo darle un toque personal a una casa. En cambio, mi mujer tiene el don de expresarse de tal modo que una casa pueda ser suya y solo suya, distinta de todos los lugares comunes que vuelven uniformes e intercambiables las casas de una determinada época y cultura. Es muy importante para mí vivir en una casa agradable; yo no sería capaz de lograrlo.

Descríbeme un poco tu vida. ¿Cómo son tus jornadas?

Bah, depende del lugar donde esté. En general, en cuanto me levanto, tengo ganas de salir a buscar los periódicos… Luego quizá no vuelvo a salir en todo el día. Encontrar los diarios italianos en el extranjero requiere que uno se desplace, hay que conocer los quioscos donde los venden. En París, voy a Saint--Germain-des-Prés; en Londres, al Soho (aunque me encuentre muy distante, tomo el metro y voy al Soho); en Nueva York, voy a Rizzoli. Antes, en Nueva York solo encontrabas los periódicos italianos en Times Square, en un quiosco subterráneo. Compraba La Stampa: «Jubilado masacra a su mujer en Chiavasso». Solo leyendo notas como esa me quedaba tranquilo.

¿Eres un gran lector de periódicos?

No, los compro, gasto un montón de dinero, y no los leo. Los guardo para leerlos tal vez en la noche. Pero luego, en la noche, prefiero leer un libro; siempre tengo una pila de libros en mi mesa de noche.

En la organización de tus lecturas, ¿dedicas más tiempo a la narrativa, a la poesía o al ensayo? ¿O a los tratados científicos a los que últimamente has recurrido para tu trabajo de escritor?

Soy un lector omnívoro y, además, entre mis tareas profesionales está la de lector editorial. Trato de reservar el mayor tiempo posible para lecturas desinteresadas, para los autores que me gustan, ricos en sustancia poética, el verdadero alimento en el que creo.

¿Cuáles son tus autores preferidos?

Me estás haciendo un verdadero examen… Veamos: en el siglo XX, Paul Valéry ocupa un puesto clave, el Valéry ensayista, que contrapone el orden de la mente a la complejidad del mundo. En esta misma línea, en orden ascendente pondría a Borges, Queneau, Nabokov, Kawabata…

¿Acostumbras a releer los libros que te gustan?

Una de mis máximas satisfacciones es releer los grandes libros leídos muchos años atrás. Mi sueño sería concentrarme en un número finito de libros que considero míos. Algunos los he releído tantas veces en distintas épocas de mi vida, junto a otros que nunca he leído, pero que me están esperando. He llegado a una edad en la que se debe pensar que el tiempo perdido en un libro inútil o superfluo no se puede recuperar… Y a la vez, la cantidad de horas del día son determinantes: si debo escribir, no puedo leer…

¿Te divierte más leer o escribir?

Escribir es muy difícil. Lo que da satisfacción es haber escrito, no el acto de escribir en sí mismo.

En Si una noche de invierno un viajero, se relata la impotencia del escritor. ¿De verdad es imposible la novela hoy en día?

Claro que no, tan es así que esta es precisamente una novela que tiende a ramificarse continuamente en otras. El éxito con el público, superior a todas las expectativas, prueba que fue recibida como una novela, aun con sus complicaciones.

Es un libro en el que se revela una sensualidad ausente en el resto de tu obra, impredecible, por tanto. ¿De verdad eres tan sensual?

¿Qué esperas que te responda? «Sabes, soy tan sensual…» En una novela, la sensualidad es un conjunto de efectos para atraer la atención… En la vida: ¡qué va!, por ejemplo, no tengo un olfato muy desarrollado. Me dicen que no disfruto los sabores porque como demasiado rápido. Sin embargo, sí me interesan los sentidos. Uno de los libros que estoy escribiendo trata precisamente de los cinco sentidos. Si realmente son cinco. Un pensador a quien respeto mucho, Brillat-Savarin, afirma que la atracción sexual constituye en sí misma el sexto sentido, lo llama genésico.

Una última pregunta. ¿Las mujeres te parecen tan temibles como las que describes en El castillo de los destinos cruzados, por ejemplo, en el relato «El guerrero sobreviviente»?

Ese cuento es una especie de pesadilla masculina frente a la revolución femenina. Es cierto que he encontrado a lo largo de mi vida a mujeres de gran fuerza. No podría vivir sin una mujer a mi lado. Soy un pedazo de ser bicéfalo y bisexuado, el organismo óptimo, bilógico y pensante.

[99] «Se una notte d'autunno uno scrittore… Autocolloquio di Italo Calvino», al cuidado de Ludovica Ripa di Meana, Europeo, XXXVI,

47, 17 de noviembre de 1980, pp. 85-91. En el n. 48 del Europeo (24 de noviembre de 1980, p. 167), se puede leer la siguiente precisión de IC: «En el encabezado de mi entrevista publicada en el Europeo 47, hay un punto que debo rectificar, donde dice: "Inclusive las preguntas… son de Calvino". La verdad es que no es así, las preguntas son de Ludovica Ripa di Meana, formaban parte de un cuestionario escrito, yo solo respondí, es todo».

[100] Se trata de Kagemusha, sobre el cual IC escribió «El poder del hombre sentado», La Repubblica, 12 de noviembre de 1980, p. 16; posteriormente en Saggi, pp. 1941-43.

[101] Croquetas de queso. (N. de la T.)

[102] «Vida segreta di una casa editrice», publicado bajo el seudónimo de Enea Traverso en el Bolletino di informazioni culturali [mimeografiado para las librerías de la editorial Einaudi], 13, 10 de enero de 1948, pp. 7-10; luego en Album Calvino, al cuidado de L. Baranelli y E. Ferrero, Mondadori, Milán, 1995, pp. 91-100.

35

La fuerza de la narración

103

Esquematizando un poco, se podrían distinguir en su obra dos registros principales. El primero es el que enfrenta directamente la realidad, como lo hace en La jornada de un escrutador; el segundo es aquel en el que lo real se presenta a través de una serie de mediaciones: aventuras fantásticas, ciencia ficción, etcétera. ¿Ve usted una contradicción o una complementariedad entre estas formas diferentes?

Antes que nada, lo cierto es que no elijo. A veces oprimo un pedal, a veces otro. Logro expresarme mejor cuando represento mi tiempo de modos indirectos, simbólicos o alegóricos, sin preocuparme demasiado por los significados. Cuando una imagen se impone en mi imaginación, dotada de fuerza propia, me doy a la tarea de trabajarla, y en el proceso se despliegan significados, alusiones y redes de correspondencia con otros niveles de conocimiento y de experiencia. Mientras elaboro la historia, dejo que se desarrollen sistemas de significados. Mi intención es que la lectura quede abierta.

Por otro lado, la realidad se impuso de inmediato a mi generación, e instauró un clima fuertemente realista que nos llevó a dar los primeros pasos en la escritura literaria después de la Resistencia, de la guerra.

¿Es lo que explica en el prefacio de la edición de 1964 de El sendero de los nidos de araña?

Sí, sobre todo intenté escribir con una especie de realismo objetivo no autobiográfico. Mi primera novela fue escrita también para oponerse a la literatura memorialista de la época.

¡Precisamente! En un ensayo de 1955, «Il midollo del leone», usted demandaba una práctica literaria que se vinculara con la historia y criticaba, por una parte, «Las poéticas […] que tienden a una objetividad sin intervención del orden racional como la tranche de vie o la literatura dialectal»; por otra parte, el «voluntarismo expresionista que anquilosa las venas y el lenguaje con lances de lirismo irracional». Además, agregó: «La literatura que nos gustaría ver surgir debería expresar con agudeza intelectual lo negativo que nos circunda con la voluntad límpida y activa que impulsa a los caballeros de los cantares antiguos». Veinticinco años después, tengo la impresión de que su análisis se ha enriquecido a la vez que transformado. ¿Cómo percibe usted mismo su itinerario?

Lo que escribía en aquellos años aún estaba impregnado de literatura comprometida y se situaba en un marco general que desde entonces ha estallado varias veces. El panorama actual de la literatura en el mundo, si acaso es posible llamarlo así, es completamente diferente. Me quedan algunas constantes: mi amor por el diseño geométrico y por la fuerza de la narración que contiene un impulso moral… Pero este diseño se complica cada vez más. También ha aumentado mi gusto por las máquinas narrativas complejas.

Estas últimas palabras me llevan a preguntarle cómo escribió su libro más reciente. ¿Cómo eligió esa forma? ¿Cuál fue el proceso para producir un laberinto de tal perfección?

En un capítulo de la novela, «Del diario de Silas Flannery» (un personaje que no tiene nada que ver conmigo), aparece la mise en abime, el relato de la génesis de este libro, el primer esquema, la idea de hacer un libro constituido por inicios de novela con el fin de mantener intacta la fuerza que toda narración tiene en su momento inicial. Esta idea me acompañó durante años: me parecía difícil, hice varias tentativas. Logré empezar la novela, pero no con el texto que el protagonista Lector lee, lo que hice fue poner en escena su lectura y el efecto de su lectura. Enseguida, al no poder continuar de esa forma, lo que el protagonista lee son realmente los textos, los

inicios de novela. En cada uno de esos inicios, hay algún punto en el que la escritura y la lectura están en primer plano.

A lo largo de la novela aparece como hilo conductor la dificultad de retener la complejidad de lo real, su extensión, sus imprevistos, sus fracturas y transformaciones. ¿Por qué llevó este problema a tal punto de incandescencia? ¿Sus primeras obras no eran más sencillas?

De joven uno cree entender todo o tener la capacidad de poder entender todo, o al menos lograr simplificarlo. Al envejecer, encuentro cada vez más complejidad en el mundo y busco transmitir esta complejidad. Mis gustos formales me llevan hacia formas articuladas, geométricas, más bien regulares, veo que esto se opone a la deflagración desordenada de lo circundante. Trato de representar esta complejidad mediante una forma despedazada, multifacética, y renuncio a encontrar la unidad, el sentido o los sentidos que se entretejen.

¿Por qué escribió una novela con unos temas que de ordinario son objeto de ensayos o estudios, es decir, la lectura, la escritura, el comercio del libro y de las ideas, la crítica, etcétera?

He visto al libro crecer en mis manos y convertirse en una especie de enciclopedia sobre la lectura, la producción y la difusión de los libros. Hay una razón interna: cuando tengo una idea, busco conjuntar detalles análogos al tema. Al ser el tema la lectura y el libro, era natural que buscara explorar este campo. Hay también una razón autobiográfica: durante años he trabajado en editoriales como Einaudi, en Turín, y cuando viajo me relaciono siempre con editores.

En efecto, ¡la casa donde usted vive está en el número 29 de esta calle, y su editor en el 27!

(Ríe). Hay igualmente un desafío literario. Me he puesto a trabajar

argumentos que suelen ser para ensayos o estudios más bien tediosos. Quise transformarlos en relatos, en aventuras.

¿Qué opina de la relación entre el escritor y la crítica literaria, tanto en el caso de ensayos de sus contemporáneos como de sus escritos ensayísticos?

He seguido la problemática de la crítica francesa y los estudios de semiología de la narrativa. Asistí a los cursos de Barthes sobre el Sarrasine de Balzac y a los de Greimas. En este campo me interesa más el análisis de la estructura de la narración que los experimentos de deconstrucción de los textos. Antes de que se iniciaran este tipo de estudios en Europa, trabajé sobre los cuentos populares; siempre me interesó mucho la narración «novelesca» y creo que en mi última novela hay un eco de esta problemática. Pero no soy un alumno muy riguroso. Me apropio de una problemática, la digiero y, cuando escribo, lo que más me interesa son los problemas intrínsecos del texto que estoy haciendo. Estoy cansado de una crítica que se limita a aplicar esquemas interpretativos y olvida la sustancia del texto. Me gustan las lecturas que guardan sorpresas. Una crítica que solo busca en los textos la confirmación de sus propias tesis, no me interesa. Es necesario animar una polémica antiintelectualista, porque lo importante es encontrar un contacto directo con el texto para teorizar de otra manera. También debo decir que aquello que sirve en cierto momento para entender, enseguida se vuelve un obstáculo.

Durante la gestación de Si una noche de invierno un viajero, ¿pensó en Jacques el fatalista? Haciendo a un lado las numerosas diferencias entre su novela y la de Diderot, diría que el lector —en ambos textos— sostiene una relación muy activa con el acto de lectura.

Es verdad. Jacques el fatalista es la novela del siglo XVIII donde el papel del lector es un elemento fundamental. Es un libro que amo.

En Si una noche de invierno usted escribe: «Es un autor que cambia mucho de libro a libro. Y precisamente es en estos cambios donde se le

identifica». Se puede pensar que se trata de usted. ¿Un admirador del Siglo de las Luces como usted, considera que hay algo de barroco en estos cambios perpetuos dignos de Proteo?

El siglo XVIII es muy complejo. No se lo puede definir con una fórmula demasiado sintética. Como quizá usted sabe, escribir no me divierte. Escribir es un trabajo duro que solo me da satisfacción una vez que lo he terminado. Lo único que me compensa la fatiga es lograr algo nuevo. Me gusta que mis lectores (a quienes he logrado convencer para que me sigan) conozcan formas nuevas.

En El vizconde demediado se veía al protagonista en busca de su totalidad, El barón rampante buscaba su autonomía y El caballero inexistente, Agilulfo, perseguía una prueba tangible de su existencia. En su último libro, el Lector parte en busca de la novela…

La búsqueda es casi una condición de la novela. Es preciso que una narración vaya tras un objetivo. La búsqueda es una forma clásica del relato popular, del cantar de gesta, de la novela caballeresca, al igual que de la novela policiaca o de aventuras, donde se va en busca de un tesoro. La trilogía que usted acaba de mencionar tenía como objetivo encontrar a la persona completa. Quizá ya no creo tanto en esto… Pero sigo luchando contra el hombre incompleto, aun sin tener un ideal de hombre completo.

Hace unos diez años usted preparó y cuidó una edición italiana de obras escogidas de Charles Fourier. ¿Hay algún otro escritor francés que le gustaría presentar al público italiano? Y, recíprocamente, ¿autores italianos que impulsarías para que los conociera el público francés?

Hice el trabajo sobre Fourier al calor de Mayo del 68, agregando cierto intento de polémica: Fourier proponía la construcción de una sociedad del deseo que no tenía nada de espontáneo, que presuponía una organización meticulosa. Era contrario al ímpetu existencial que, en aquella época, y aún en la actualidad, se considera requisito para la liberación.[104]

Siempre hay autores por descubrir, también autores célebres por redescubrir: sobre todo el inagotable Balzac, al que he analizado varias veces. Son numerosos los autores italianos que podría descubrir el público francés, empezando por Ariosto que, en los tiempos de Voltaire, cualquier persona culta ¡conocía de memoria y en italiano!

Entre los contemporáneos, por ejemplo, ¡es escandaloso que ningún editor francés haya publicado la obra de Giorgio Manganelli, un autor finísimo, divertidísimo, una personalidad de primer orden!

[103] «La force narrative (Calvino)», coloquio con Jean-Baptiste Para, Revolution, 53, 6 de marzo de 1981, pp. 36-38.

[104] Véase la entrevista con Giorgio Fanti, p. 178.

36

Leer novelas

105

En Si una noche de invierno un viajero encontré esta frase: «[…] es mejor no conocer a los autores en persona, porque la persona real nunca corresponde a la imagen que nos hacemos cuando leemos sus libros». ¿Hubiera sido mejor para mí no intentar conocerlo, ni entrevistarlo?

En realidad depende de los autores. Proust escribió muchas bellas páginas para mostrar la desilusión del narrador de En busca del tiempo perdido, después de haber conocido a Bergotte, el autor al que siempre había admirado. Antes que nada, la imagen no corresponde a la realidad del hombre. Pero después el narrador piensa de nuevo en su desilusión y entiende que el Bergotte de la vida real es igual al de los libros. Queda el hecho de que siempre hay una variación y que no es fácil hacer que coincida el escritor leído con el escritor como persona.

Creo que a usted no le gustan las entrevistas.

Escribo porque no tengo ninguna facilidad para hablar. Si hablara sin dificultad, quizá no escribiría. Y, cuando acepto una entrevista, me sucede frecuentemente que solo muchas horas después empiezo a encontrar las respuestas que me hubiera gustado dar.

Entiendo: si usted quiere, puedo hacerle las preguntas y volver mañana…

No, a veces hay que esforzarse para hablar. Por otra parte, no crea

que solo se trata de la palabra oral. Para mí también es difícil escribir. La frase escrita es el resultado de un esfuerzo, de aproximaciones sucesivas, de borrones. Hasta se puede decir que mientras más espontánea parece una frase, más trabajo se hizo con ella, es una labor interminable.

Sus novelas están perfectamente concluidas, a la vez que parecen inconclusas, como si siguieran «trabajando». Si una noche de invierno es el ejemplo por excelencia de esto que digo, con la serie de diez novelas interrumpidas, concatenadas entre sí.

Busco construir libros que tengan una forma acabada. En este sentido, Si una noche de invierno es una máquina autónoma con engranajes muy precisos. Creo en los libros que abren un espacio interior, que tienen dentro de sí un espacio infinito, pero que desde afuera se presentan como una forma cerrada.

Hoy estamos en París, donde usted vivió muchos años antes de su reciente regreso a Italia. Usted, que dice mirar el mundo «desde el balcón», desde cierta distancia como el barón rampante, ¿cómo ve París?

Desde hace años divido mi tiempo entre Italia y París; aunque últimamente me quedo sobre todo en Italia. Mi situación depende del cambio entre de la lira y el franco. Nos han preguntado por qué nos sentimos bien en París: es una ciudad donde casi todo funciona, lo que para un italiano no es algo tan obvio. París es una ciudad con una dimensión histórica, temporalmente continua, mientras que Italia es más bien una superposición de diversas historias. París es una ciudad en la que parece natural vivir, sobre todo para un escritor. No tanto a causa de la cultura francesa actual, sino por una especie de tradición: parece que los escritores de todo el mundo han vivido alguna vez en este lugar de la memoria. Agregaría que París es una ciudad en la que soy menos conocido que en Italia, por lo que estoy tranquilo y a salvo de llamadas telefónicas.

Es evidente que la cultura francesa actual no lo atrae de modo particular.

Es verdad, siempre me ha interesado más, por ejemplo, la literatura del mundo anglosajón. Pero admiro a muchos estudiosos como Lévi-Strauss, Dumézil o el lingüista Greimas. También admiraba mucho a Barthes.

Precisamente Barthes, en una transmisión de France Culture dedicada a Calvino y transcrita en Le Monde, luego de analizar la belleza casi matemática de sus textos narrativos, dijo: «En su arte narrativo, y en lo que se vislumbra del hombre en su escritura, hay sensibilidad, por usar una palabra gastada. Se podría decir que hay humanidad y casi diría bondad, si el término no fuera tan escrupuloso. En sus notas, sin excepción hay ironía sin agravio, nunca agresiva: hay una distancia, una sonrisa, una simpatía».

Soy antes que nada un gran admirador y amigo de Raymond Queneau, de quien traduje al italiano Flores azules.[106]

Usted formó parte del grupo Oulipo, el Ouvroir de littérature potentielle.

Raymond Queneau me presentó y me invitó a entrar en este grupo que no se tomaba nada en serio, estudiaban cosas muy serias con espíritu juguetón, a diferencia del resto de grupos literarios, a los que nunca pertenecí, por cierto. Aún comparto esta idea fundamental del Oulipo: toda obra literaria se construye sobre la base de exigencias, de reglas del juego autoimpuestas.

Por ejemplo, demostrar un teorema.

Sí, un poco así. Nos imponemos retos difíciles, como una suerte de desafíos que debemos vencer. Con frecuencia los desafíos técnicos dan una base artística.

Al leer Si una noche de invierno, en la que usted escribe diez veces un inicio de novela, a la vez que desarrolla el libro que contiene esos diez inicios interrumpidos, me vienen a la mente los Ejercicios de estilo, de Raymond Queneau.

Es una comparación que realmente me gusta. Nuestros libros no se parecen. Sin embargo, Raymond Queneau escribió noventa y nueve veces distintas un mismo episodio de la vida cotidiana, desarrollado en un autobús, y yo escribí diez inicios de novela, en apariencia diferentes, pero con un esquema común, aunque no se note a primera vista. Busqué una situación novelesca ejemplar y la apliqué diez veces. Se trata invariablemente de un hombre que debe afrontar la amenaza de una potencia misteriosa. Se encuentra en esa situación amenazante a causa de una mujer o de una imagen femenina. Cada una de mis diez novelas inconclusas es una variación de este escenario novelesco y cada una corresponde a la idea evocada por el personaje clave, que es la Lectora. Por lo general, ella dice: «Sí, pero la novela que me gustaría leer es en realidad de tal o cual forma, en correspondencia con tal o cual actitud frente al mundo, etc». La novela siguiente cumple el deseo de la Lectora.

Usted seguramente al escribir estos inicios de novela —de espionaje, erótica, metafísica, belga, japonesa, sudamericana, etc.—, se divirtió mucho.

Entrar en la piel de un autor ficticio, ser el autor imaginario de estas novelas, ha sido sin duda lo más divertido. Fue muy ameno cambiar de piel continuamente, pasar de escribir un texto policiaco a uno revolucionario o a uno japonés: jugar a travestirme. Algunas veces me sentía tan atrapado por el inicio de la historia que quería seguir escribiendo hasta terminarla. Otras veces agradecía no tener que continuarla. Una de mis diez novelas se titula En una red de líneas que se alargan y cuenta la historia de un hombre obsesionado con la idea de que alguien le llama por teléfono, es de hecho el inicio de un relato que tenía en la mente desde hacía mucho tiempo. No la escribí porque no sabía qué final tendría.

Pero todos estos inicios de novela son realmente frustrantes para el Lector, porque son imposibles de terminar.

Mi tesis es que la fuerza de todo relato se concentra en el inicio. Creo que en mis diez inicios ya se encuentra la mayor parte de la historia. Por lo tanto, veinte, cien o doscientas páginas más no aportarían mucho más. ¿Para qué continuar?

Entre las muchas excentricidades de Si una noche de invierno, se alude a unas máquinas calculadoras que completan cualquier novela a partir de su inicio. Calculadoras «programadas para desarrollar todos los elementos de un texto con perfecta fidelidad a los modelos estilísticos y conceptuales del autor». No hablo del inquietante OEPHLW, la Organización para la Producción Electrónica de Obras Literarias Homogeneizadas. En el fondo, una vez advertido su interés por la ciencia ficción, me pregunto si realmente cree en inventos de este tipo: calculadoras capaces de continuar novelas partiendo de un inicio.

Pienso que muchas de las novelas que encontramos hoy en las librerías podrían haber sido escritas por máquinas calculadoras. Y también pienso que quizá serían mejores si las hubieran escrito estas máquinas. En cuanto a saber si esto se hará realidad algún día… Lo divertido en literatura es impredecible, y es imposible programar lo impredecible.

En cierto punto de Si una noche de invierno se lee: «Sucede que el autor se cree obligado a recurrir a uno de esos ejercicios de virtuosismo que distinguen a los escritores modernos». ¿Esta ironía sobre sus propios libros es acaso una manera de afirmar que hoy en día lo novelesco está entrampado, que ya nadie puede verdaderamente creer en las novelas?

Sin duda es verdadero para mí. Vivo siempre con la esperanza de encontrar un novelista que sea sencillo, naif, que diga algo realmente novedoso. Pero no lo encuentro entre mis contemporáneos. Incluso en los textos del austriaco Thomas Bernhard, un autor autentico y magnífico, se nota la construcción intelectual.

Con frecuencia usted alude a «una línea divisoria: por una parte, quienes hacen los libros; por la otra, quienes los leen». Dice también: «Desde que me convertí en un prisionero de la escritura, terminó para mí el placer de la lectura».

¡Oh, sí, qué le vamos a hacer! Siento un poco de nostalgia… Intento leer de modo desinteresado lo más que puedo, pero debo encontrar momentos especiales para ello. Hay que decirlo: desde el instante en que vivimos inmersos en la actividad editorial, en la literatura como profesión, uno pasa al otro lado: no podemos ver los textos de la misma manera. Ahora a menudo siento una profunda nostalgia por la condición de un lector que no está obligado a escribir una opinión de lectura, una nota publicitaria, un texto de contraportada, una introducción, etc.

Pero usted podría suscribir, sin lamentarse, la frase de Jean-Paul Sartre en Las palabras: «Empecé mi vida como probablemente la acabaré: en medio de los libros».

Sin lamentos. En todo caso, visto el punto al que he llegado, me resulta difícil cambiar de dirección.

Usted ha trabajado por mucho tiempo en Einaudi. En Si una noche de invierno hay claramente innumerables recuerdos profesionales: todo el asunto de la confusión de los cuadernillos mezclados, de portadas equivocadas, de folios impresos por un solo lado. Sin olvidar al extraordinario doctor Cavedagna, el factótum de la editorial, del manuscrito a la librería, el hombre que «ve a los libros nacer y morir cada día».

La trama del libro me llevó a atravesar el mundo editorial y, por lo tanto, mi experiencia. Usted tiene razón: el doctor Cavedagna es un personaje tomado de la realidad. Era uno de mis colegas de Einaudi, que por desgracia murió pocos meses antes de la aparición de mi libro. Tenía esa doble naturaleza extremadamente escasa en nuestro

oficio: ser un formidable profesional en el trabajo editorial y a la vez conservar el gusto naif por la literatura popular. Era capaz de hacer lecturas no intelectuales.[107]

En su trabajo editorial ¿tuvo alguna vez la tentación de mezclar las hojas, publicar libros de X bajo el nombre de Y, invertir los folios o publicar apócrifos?

Su pregunta es realmente inquietante. Como redactor tengo una conciencia editorial que me impide incluso imaginar ese tipo de cosas…

Obviamente no confío en ninguna de sus palabras, no solo porque usted es un gran lector de Borges, que es inventor de falsos prólogos, de libros falsos.

Borges ha dado una portentosa dimensión literaria a la idea de la bibliografía falsa. Hay que recordar que antes de Borges existió un autor que ya tenía ideas de este tipo. El azar quiere que se trate precisamente de uno de los autores franceses que más me gustan, Marcel Schwob. Era un erudito extraordinario, todo provocaba su curiosidad y sabía de todo. Schwob escribió Vidas imaginarias y, gracias a su enorme cultura, ese texto nos lleva a un tour a través de los siglos. Este autor fue también un maravilloso inventor de libros imaginarios.

Al leer su libro, Calvino, pensé también en La batalla de los libros, de Swift.

Sí, aquella batalla entre el ejército de los libros antiguos y el ejército de los libros modernos en la biblioteca del rey. No es una casualidad que Swift sea también uno de mis autores preferidos.

Si una noche de invierno presenta en primer lugar la materialidad del libro, el libro como objeto.

Me gustaría que el libro se perciba como un objeto verdadero y material. Con frecuencia hablo de estos cuadernillos con los que se hacen los libros, de la encuadernación o la cubierta. Hablo del placer de usar el cortapapeles. Un placer que se está perdiendo, pero reconozco que leer un libro de bolsillo en el metro, separando las páginas con un cortapapeles, sería bastante incómodo. No obstante, después de todo, podría imaginar un metro lleno de personas cortando las páginas de los libros. No estaría mal…

Usted usa una expresión, referida a un libro recién publicado, que me gusta mucho: habla de la «belleza del diablo».

¿Verdad que sí? Como la «belleza del diablo», la belleza de un libro recién publicado dura muy poco. Y por ello es tan fascinante. ¿Sabe que el equivalente en Italia de la «belleza del diablo» es la «belleza del asno»? Aunque también los libros usados, con las páginas amarillentas tienen una fascinación extraordinaria.

¿Le interesan las experimentaciones con los libros, como las que ha hecho Michel Butor?

Aunque no siempre estoy al tanto, me interesa mucho el trabajo de Michel Butor. En lo que a mí concierne, el único intento de hacer un libro diferente fue lo que hice en torno al tarot en El castillo de los destinos cruzados. Es una historia contada por medio de un repertorio de imágenes, además de texto. En líneas generales, puedo decir que no creo mucho en indagaciones como las de Michel Butor, que buscan nuevos tipos de libro. Me gusta mucho el arte gráfico, pero si nos dejamos llevar el libro se convierte con rapidez en arte visual, algo que no debe ser, en mi opinión. Para mí el libro debe seguir siendo una superficie plana de papel. Por ejemplo, no creo en el libro tridimensional o en el libro proyectado en una pantalla de televisión. El único experimento que hago es sobre la estructura de la narración, para trasladarla enseguida a una página tradicional.

He notado que su libro, desde el primer párrafo, empieza con un gesto simbólico: apagar la televisión. Como si el libro y la televisión fueran antitéticos, incompatibles.

Confieso que ese inicio no fue escrito conscientemente. Es una reacción espontánea que sin embargo corresponde a la realidad: en las noches de mi vida compiten las series de televisión y la lectura. Siento una especie de alivio cuando no encuentro nada interesante que ver en la televisión: entonces puedo leer tranquilamente. A menudo veo películas y reportajes de actualidad, pero no puedo evitar considerarlos como tiempo robado a la lectura. Pertenezco a la civilización del libro y no puedo reaccionar de otra forma. Si la competencia fuera entre el libro y la vida, los viajes o conocer gente, quizá no me resultarían actividades tan opuestas. Pero entre la televisión y el libro existe una verdadera oposición ya que se trata de productos culturales. Sin establecer jerarquías, debo reconocer que el libro es mi medio de expresión, mi oficio, mientras que la televisión es para mí una distracción o una fuente de información complementaria. Por ejemplo: para conocer exactamente la nueva autopista de la selva amazónica en Brasil preferiría la televisión. En cambio, para la poesía y la literatura, ¿qué otra cosa sino el libro?

Pero la literatura no puede ignorar la civilización de la imagen.

Me pregunto si hay que buscar en la televisión o en el cine la razón por la que el lector de novelas se vuelve personaje en Si una noche de invierno. Quizá sea un efecto de la época audiovisual que el libro sea visto desde el exterior. A decir verdad, en mi vida hay un tremendo contendiente del libro: el cine, que es una de mis grandes pasiones. En líneas generales hay una competencia peligrosa entre la película y la novela, porque la forma narrativa de la película procede en gran parte de la novela. El peligro es precisamente creer en la homogeneidad libro-película. Es la razón por la que muchos novelistas publican novelas que son solo películas. Pienso que están perdiendo la ruta. Es importantísimo salvaguardar la especificidad del trabajo literario en relación con el cine, no confundir las palabras con las imágenes, aunque por medio de las palabras uno pueda visualizar imágenes. La escritura tiene una sintaxis diferente

a la de lo audiovisual.

Pero en la actualidad la novela popular, la novela de acción, de capa y espada o de espionaje han sido asimiladas por el cine.

Lamentablemente así es. Es por lo que escribo novelas de doble potencia, hipernovelas en las que tomo al lector y la lectora como argumentos de otra novela. Así pienso reencontrar una especie de vena popular inserta en la literatura.

Al menos dos veces se alude a Las mil y una noches. ¿Los relatos de Sherezade, historias de «suspense» que permiten retrasar la muerte al infinito, son para usted el ejemplo mismo de la literatura?

Es por lo menos el ejemplo perfecto del relato. Las mil y una noches sigue siendo un libro muy misterioso, abierto a la potencialidad de relatos que se generan unos a otros. La idea de proliferación de relatos me ha fascinado desde que tengo memoria: en Las mil y una noches, en Balzac, en Boccaccio o en Simenon. Soy un escritor frecuentemente estreñido, que escribo poco, por lo que siento verdadera admiración por autores como ellos.

Me hace pensar en aquel «Proyecto de relato» incluido en Si una noche de invierno, que por un lado presenta a «un escritor productivo» y por el otro a «un escritor atormentado».

Mira, mi primera publicación fue en 1947 (El sendero de los nidos de araña), y desde entonces apenas he podido producir quince libros, algunos muy delgados. Cuando pienso en Balzac o en otros autores de su tiempo, mi obra me parece irrisoria. En efecto, es un auténtico misterio para mí observar el ritmo de trabajo de los escritores del siglo XIX. Balzac escribía una novela gruesa en el mismo periodo en que yo escribo un relato breve. Stendhal, que publicó poco, también escribía a gran velocidad. Yo nunca estoy convencido de lo que escribo: escribo, corrijo y reescribo hasta la

asfixia. Si no decidiera publicar el texto me volvería loco con la incertidumbre. Mi método de pensamiento es la duda sistemática. Pero en cierto momento hay que decidir no seguir dudando, de otra forma, uno se vuelvo loco.

Usted aborda el problema de la censura en Si una noche de invierno, ya sea para describir máquinas capaces de hacer el trabajo de los censores, ya sea para «observar el planisferio» de la censura, que llega al extremo en «países en los que todos los libros son secuestrados sistemáticamente» y en los «países donde se imprimen todos los días libros para todos los gustos y todas las ideas, ante la indiferencia general». Uno de sus personajes agrega una consideración del todo inquietante: «Nadie valora tanto la palabra escrita como los regímenes autoritarios».

Sí, lo admito, son consideraciones pesimistas. ¿Acaso infundadas? Personalmente siempre me ha impactado la importancia que la URSS concede a las novelas, mientras que en nuestros países se puede publicar cualquier cosa en medio de la indiferencia general. Acá el efecto de la palabra escrita es mínimo.

Gabriel García Márquez piensa que la autoridad soviética «sobrevalora el poder de la literatura al punto de creer que un libro es capaz de hacer tambalear el sistema».

Es probable que sea verdad. Hay que tener cuidado de que consideraciones de este tipo lleven a opiniones positivas sobre esa gente. Por mi parte, no creo que las autoridades soviéticas tengan una idea muy clara de la literatura. Antes bien, creo que tienen miedo de todo, incluso de la literatura, cuyo poder inmediato de todas formas es muy débil. El poder de la literatura sobre el conjunto de la cultura es indirecto: es solo un medio para plasmar la mirada y las ideas de los hombres. Su acción es, por lo tanto, lenta, no inmediata. Los cambios son extremadamente lentos e indirectos, tanto si se trata de la historia como del individuo, indirectos invariablemente. Y, si el poder de la literatura se manifiesta de forma más evidente en los regímenes totalitarios, no me gustaría que mis palabras resultaran ambiguas: es obvio que

prefiero publicar ante la indiferencia general que no publicar en absoluto. Con «indiferencia general» he querido subrayar que en nuestros países, al contrario de lo que sucede en los estados con alta censura, la expresión de una crítica política o bien los escritos de naturaleza erótica ya no impresionan a nadie.

Si una noche de invierno se publicó en 1979 y en Italia fue un auténtico best seller.

Sin embargo, cuando se publicó, pensaba que era un libro que exigía esfuerzo por parte de los lectores. El público no se mostró reticente; y este libro, escrito para lectores de novelas, gozó de cierto éxito. Personas que aman leer, incluso autores como John Le Carré o Graham Greene, tuvieron reacciones positivas. Si una noche de invierno es un libro complicado y problemático, pero tiene también, espero, aspectos muy sorprendentes. Es también una novela que uno puede leer para divertirse. Intenté que en cada página se fomentara el interés por la lectura, intenté evitar los puntos muertos. Lo que el púbico reprocha —con razón— a la literatura de vanguardia no es que sea difícil, complicada, sino que no estimule suficientemente la atención, la imaginación. Pienso que esto no se le puede reprochar a Si una noche de invierno. En cuanto a la expresión best-seller, no creo que se pueda aplicar a mi caso. Soy uno de esos escritores que en la jerga editorial son definidos como long seller.

Óptimas ventas, pero distribuidas en periodos más largos.

Exacto. En Italia, casi todos mis libros se reimprimen anualmente. El barón rampante, publicado en 1957, sobrepasó ya el millón de ejemplares. Lo mismo pasa con Marcovaldo, porque se lee mucho en las escuelas. Reconozco que el éxito de Si una noche de invierno, un libro más difícil, me ha sorprendido. Gozó de críticas muy cálidas y de una recepción muy favorable, ya que en seis meses vendió ciento cincuenta mil ejemplares.

Hay que reconocer que incluso los periodistas, en particular los de

política, hicieron una formidable publicidad del libro, parodiando constantemente el título. Por ejemplo, uno de ellos sacó este titular: «Si un día de verano un diputado».

No solo el título del libro, también imitaron y parodiaron los títulos de los capítulos que corresponden a las novelas inconclusas: Fuera del poblado de Malbork, Asomándose por la costa escarpada o Sin temer el viento y el vértigo… Estas expresiones fueron usadas por periodistas como guiños. Mis títulos son con frecuencia imitados y parodiados. Es algo fácil, pero es un poco efecto de la celebridad ¿no?

¿Usted hubiera aceptado publicar bajo una cubierta falsa o con pseudónimo?

Con frecuencia lo he pensado preguntándome ¿qué hubiera sucedido si, en lugar de empezar a publicar con mi nombre, hubiera usado un pseudónimo y lo hubiera cambiado en cada nuevo libro? ¿Me sentiría más libre? Pero habría perdido el efecto de acumulación de la fama literaria, lo que hace que un autor se vuelva notorio. Y todos los escritores, creo, necesitan eso.

¿Alguna vez mandaste un manuscrito de forma anónima a un editor?

¡Si lo hubiera hecho no lo diría!

¿Quién puede probar que no acaba de terminar de leer una falsa entrevista de Italo Calvino?

Es muy fácil: una entrevista falsa de Italo Calvino sería mucho más brillante…

[105] «Italo Calvino (L'auteur du Baron perché a trouvé un sujet en or pour son dernier roman: la lecture des romans)», entrevista de Pierre Boncenne, Lire, 68, abril de 1981, pp. 125-35.

[106] I fiori blu, Einaudi, Turín, 1967.

[107] Se trata de Daniele Ponchiroli (Viadana, 1924-1979), director editorial de Einaudi.

37

El fabulista contemporáneo

108

A pesar de que usted es un escritor muy reconocido en Italia y en Europa desde hace más de treinta años, su obra apenas comienza a ser apreciada en Estados Unidos. El año pasado, por ejemplo, sus Cuentos populares italianos recibieron un gran reconocimiento de la crítica. ¿Cómo se explica el hecho de que este libro haya de pronto llamado la atención de los lectores americanos y no alguno de sus libros anteriores como El vizconde demediado o El barón rampante? ¿Cómo explicar el éxito extraordinario de este libro de cuentos populares italianos?

Pareciera que actualmente en Estados Unidos hay un vivo interés por los cuentos populares: me pregunto si este entusiasmo es provocado por la inquietud ecológica y el impulso por retornar a la esencia natural del ser humano. Los cuentos populares, en sustancia, son un acto de creatividad espontánea, incontaminada por la civilización moderna, por decirlo de algún modo. Quizá es precisamente esta sencillez de los cuentos populares, desprovista de complicaciones, lo que atrae al lector americano.

También debemos tener en cuenta el hecho de que en estos últimos años se ha manifestado en los lectores de lengua inglesa un aumento creciente en el interés por el género llamado «fantástico» o literatura de fantasía. Fue quizá gracias a Tolkien que vimos la detonación de la «estética fantasy». Sin embargo, mis libros fantásticos de juventud, entre los que se incluyen El caballero inexistente y los otros dos que usted nombró, son anteriores a esta nueva ola de fantasy y tienen una motivación muy diferente, aun cuando gracias al rápido cambio de perspectiva de la literatura de hoy estas obras de juventud hayan encontrado nuevos lectores.

Debemos detenernos un momento para establecer una clara

distinción entre mi obra personal de creación y los Cuentos populares italianos, ya que no existe vínculo alguno entre ellos. Independientemente de su valor, mi obra creativa es producto de mi entera invención; en cambio, cualquiera que sea el valor de los Cuentos populares, este es producto de un trabajo de fidelidad a una tradición y no conlleva ninguna invención por mi parte. Esta obra es una recolección de relatos folclóricos recogidos y estudiados por expertos italianos del siglo XIX. Mi trabajo consistió en elegir los cuentos, traducirlos de los dialectos locales y darles un estilo más fluido, respetando el modo popular de contar historias.

En cuanto a mi narrativa, por primera vez fui realmente apreciado en Estados Unidos hace alrededor de diez años, poco después de la publicación de Las ciudades invisibles. El éxito de ese libro me sorprende. No pensé que precisamente Las ciudades invisibles fueran a encontrar tantos lectores, sobre todo porque no se trata de una novela, sino de una colección de petits poèmes en prose. Debo agradecer a Gore Vidal el haber introducido mi obra a los lectores americanos en 1974, cuando publicó un artículo en la New York Review of Books.[109]

Si bien los Cuentos populares italianos no son en sentido estricto una obra suya, como usted dice, la Introducción ciertamente sí lo es. En ella usted hace numerosas y sorprendentes observaciones, intelectualmente provocativas, sobre los cuentos populares y sobre la literatura fantástica en general. Por ejemplo, afirma que los cuentos son algo «verdadero». ¿Qué debemos entender con eso?

Me refiero a lo que ya han dicho los antropólogos sobre los cuentos populares: tienen su origen en antiguos ritos tribales de iniciación, en ceremonias ligadas al paso a la edad adulta y al ingreso con pleno derecho a la tribu. Pero aún más, para mí, la verdad esencial de las fábulas depende del hecho de que representan inevitablemente un catálogo de los elementos fundamentales de la vida, una sucesión de eventos vitales de orden esencial, desde el nacimiento hasta la muerte.

Cuando usted habla de un catálogo de eventos humanos que dan origen a los cuentos populares, ¿sugiere que tal vez hay una adherencia ya sea

al inconsciente humano o a la mitología? ¿Se refiere al concepto jungiano del inconsciente colectivo?

Seguramente el inconsciente colectivo humano juega un papel decisivo en la creación de los cuentos populares. Sin duda, hay cierta adherencia a la naturaleza humana y al ritmo de la vida. Pero intentemos ser más flexibles. El inconsciente colectivo no es inmune al cambio: inlcuso en el breve espacio de nuestra vida personal podemos ver cambios enormes en las costumbres y la mentalidad de los seres humanos.

El psicoanalista americano Bruno Bettelheim ha mostrado, al igual que usted, un gran interés en los cuentos de hadas. En su libro Psicoanálisis de los cuentos de hadas sostiene que estos cuentos pueden tener un papel importante en el desarrollo emotivo de los niños, ya que les proporcionan instrumentos para enfrentar la crueldad y la ansiedad de la vida. Según Bettelheim, en la mente del niño hay poco espacio para la ambigüedad: a través del mundo blanco y negro de los cuentos, el niño aprende inadvertidamente «por deducción» las «ventajas del comportamiento moral» y llega a entender que «el crimen no paga». ¿Comparte usted las teorías de Bettelheim acerca del papel que pueden tener los cuentos de hadas en el desarrollo emotivo de los niños (que más tarde serán adultos)?

Las cosas no son tan sencillas. Los cuentos de hadas evocan un mundo cruel y no ofrecen soluciones cómodas a los problemas de la vida. En realidad, esos cuentos están llenos de contradicciones y ambigüedades. Aparecen muchas figuras engañosas, personajes que al inicio parecen positivos, pero enseguida se muestran negativos.

Por ejemplo, Caperucita roja piensa que está visitando a su abuela cuando en realidad encuentra al travestido Lobo malvado. En La bella y la bestia tenemos la situación opuesta: la bella piensa estar en compañía de una bestia y después se da cuenta de que en realidad se trata de un príncipe apuesto. Al final de estas historias entendemos efectivamente quiénes son los buenos y quiénes los malos. Pero solo al final.

¿Cree usted entonces que la fascinación por los cuentos de hadas reside en la lección o moral oculta que podrían enseñar? ¿Le parece que mitos como el de la tradicional búsqueda del héroe y su triunfo sobre el pecado y la adversidad, descritos en los grandes poemas épicos como La Odisea y La Eneida, fueron concebidos para dar consuelo y renovar la fe del hombre en sí mismo?

No por fuerza. Es extremadamente difícil implantar o seguir una moralidad digna y válida. En cuanto a las historias tradicionales de héroes, algunas de ellas son para dar consuelo o inspirar valentía, pero no todas son así. Por ejemplo, tomemos la historia de Fausto o la búsqueda de Parsifal. Dado que la conclusión de su aventura se ha revelado insatisfactoria, durante siglos, poetas y escritores han seguido narrando estas mismas historias.

En su obra, usted utiliza bastantes relatos o mitos tradicionales como fundamento. Por ejemplo, uno de sus libros más recientes y, a mi juicio, uno de los más bellos, El castillo de los destinos cruzados, parece estar modelado por el mito del héroe victorioso. Aun cuando cada una de las historias que lo componen es diferente, todas comienzan de forma tradicional y predecible: el caballero recibe el llamado de la aventura, deja atrás la sombría espesura de la duda que pesa sobre su misión y su vida, y muy pronto empieza a afrontar y superar riesgos y obstáculos.

Es verdad: efectivamente yo utilizo en mi obra elementos tradicionales, tramas de caballería y fábulas. Pero esto no debe sorprender. Mucha literatura contemporánea se sustenta en la tradición. Vivimos en una época que se nutre del pasado. Tal vez sea la mitología tradicional del héroe lo que da marco al esquema general del Castillo. Es verdad que he buscado meter en el libro a muchos de mis héroes favoritos y sus historias, entre otros Parsifal, Fausto, Hamlet y el rey Lear. Usé la imagen convencional del bosque como trasfondo o molde para enmarcar las historias individuales.

Sin embargo, como quizá usted recuerde, ninguna de estas historias tiene el final feliz tradicional. Por el contrario, todas terminan mal, a veces hasta catastróficamente. El final feliz no siempre forma parte de la aventura del héroe, en particular en la literatura

contemporánea.

Los finales desastrosos de las historias del Castillo de los destinos cruzados comunican un mensaje muy negativo. Pareciera incluso que en estas historias usted se propuso el objetivo deliberado de invalidar o destruir la imagen del caballero intrépido, representado en las novelas de caballerías del Renacimiento.

Sí, es verdad. Comienzo las historias en el interior de un marco o un trasfondo convencional pero solo para tener una distancia irónica. Mire, a pesar del tema caballeresco, El castillo es un libro escrito para el presente y, como tal, no puede tener grandes héroes. En el mundo actual no hay sitio para la fe en uno mismo y que sí existía en el Renacimiento. Después de todo vivimos en una época en la cual es muy escasa la fe. No obstante, creo que en la época renacentista la idea del héroe ya empezaba a verse con un poco de ironía. En muchos aspectos Ariosto fue un escritor moderno. Aunque, naturalmente, con Cervantes comienza realmente la literatura moderna.

Regresemos al Castillo. Aun cuando no me propuse deliberadamente introducir la moral en mis libros, lo cierto es que ahí está. Para hallar mi «mensaje», si queremos llamarlo así, debemos examinar un capítulo, el titulado «Ahora yo cuento lo mío».[110] En él reconstruyo una historia combinando elementos de las vidas de san Jorge y san Jerónimo, tal como los hemos visto representados en cuadros famosos en los museos de todo el mundo.

Si recuerdo bien, esa historia no contiene ningún mensaje, o al menos no es muy claro. En efecto, el modo en que el personaje central hace el balance definitivo en las últimas líneas de la historia es muy inquietante y asombroso: «Así he puesto todo en su lugar. En la página, al menos. Dentro de mí todo queda igual que antes». ¿Quizá esta ambigua declaración, como otras similares que hay en el Castillo, pretende introducir una especie de moral?

Bien, digamos que es lo mejor que puedo hacer cuando se trata de

proponer una moral. Me sirve a mí en lo personal, pero no sé si puede ser útil para otros. Hoy estamos viviendo precisamente con ese incómodo legado moral. Estamos en ese punto.

Si para usted el punto donde se encuentra hoy la sociedad es este, entonces no debe sorprender que sus historias, más allá de sus momentos de humor sutil, configuren un mundo gris y contradictorio, poblado por pequeños hombres impotentes. Todas sus obras han sido indudablemente concebidas como sátiras del hombre moderno y su mundo, a pesar de la variedad de temas y personajes tradicionales.

Por supuesto que lo son. Después de todo, aunque hayamos hablado mucho de mi obra y su relación con la tradición, soy un escritor moderno. Y a propósito, ¿qué es la tradición? No es únicamente algo que pertenece al pasado, forma parte también del presente y del futuro. Es verdad que escribo fábulas; pero hoy en día su significado está inexorablemente ligado a lo que expresan sobre la condición contemporánea.

Y sus ideas sobre la condición contemporánea parecen reflejarse en las formas nuevas e innovadoras de sus historias actuales. En los últimos tiempos, incluso su estilo, la forma en la que escribe, se aleja netamente del modo tradicional de narrar. Volviendo al Castillo de los destinos cruzados, todos los personajes son mudos y, para contar su historia, están obligados a usar las cartas del Tarot. Así el libro se revela como un gigantesco juego de cartas en el que participan tanto los lectores como los personajes que se rompen la cabeza con las figuras de las cartas para descifrar los acontecimientos de la vida, y usarlas como mejor puedan para expresarse. Más que una simple sátira contemporánea El castillo es también un experimento de forma narrativa moderna, un juego lingüístico que usa las cartas en lugar del lenguaje.

Sí, el libro es experimental, un experimento de construcción. Trabajé con determinadas reglas, extremadamente restrictivas, asignadas por el tipo y los números de las propias cartas. Sin embargo, a pesar de las limitaciones impuestas en el relato-marco, me sentí muy feliz al descubrir que aún había espacio para una gran

libertad y variedad en las historias. Podría incluso llegar a decir que en El castillo logré expresarme a mí mismo más que en ningún otro libro.

Hace poco usted hablaba de la importancia de la tradición literaria en las letras modernas. En resumen, usted decía claramente que la literatura de nuestros días en particular, «se nutre» del pasado. Y ahora se acaba de definir como un escritor moderno, muy experimental. ¿Le parece que hay alguna contradicción entre sus ideas anteriores sobre la importancia del pasado y su última observación sobre la naturaleza contemporánea de su escritura?

No, no la hay. Cuando hablaba del pasado, pensaba simplemente en las historias antiguas que inspiran mucha de la literatura contemporánea. Cuando hablo de lo moderno, pienso en cambio en la tendencia de la literatura actual de romper con las formas tradicionales de la escritura: la tendencia a «deconstruir» la novela tradicional, por ejemplo. En la literatura creativa de hoy existe una inclinación muy fuerte a «deconstruir», a veces solo con la intención de acercarse más al inconsciente colectivo.

Algunas obras recientes de críticos literarios muestran el mismo interés por la construcción. Los estudios estructurales, en particular aquellos sobre la novela, buscan revalorar la importancia de un marco narrativo bien construido.

Estas últimas palabras parecen exactas a lo que ha dicho recientemente John Barth sobre su obra en el artículo «The Literature of Replenishment» (publicado en The Atlantic Monthly, enero de 1980). Ahí lo define a usted como un escritor con «un pie en la narrativa del pasado… Un pie en el presente estructuralista parisino, un pie en la fantasía y otro en la realidad objetiva».

Sí, lo recuerdo y no puedo sino estar de acuerdo con él. Sin embargo, en su artículo Barth hace referencia a varios conceptos. Por un lado, habla de teoría y práctica, por el otro, de fantasía y realidad. Al final, me da cuatro pies para sostenerme, que

ciertamente es una forma más estable para mí y para mi obra.

En el mismo artículo Barth identifica una escuela literaria a la que llama «posmodernismo», y lo considera a usted uno de sus exponentes, junto con otros autores famosos. Enseguida traza una especie de programa posmodernista. Según Barth, «la novela posmodernista ideal supera de algún modo la controversia entre realismo e irrealismo, formalismo y "contenidismo", literatura pura y comprometida, narrativa de élite y de desecho». Después agrega que el escritor posmoderno «tal vez no espera alcanzar y reemplazar a los devotos de James Michener y de Irving Wallace, por no hablar de los analfabetos lobotomizados de los mass media, pero debería tener la esperanza de llegar y hacerse amar, al menos en parte, por algunos del círculo que Mann llamaba los "primeros cristianos": devotos de oficio del arte superior». ¿Está de acuerdo con la descripción que hace Barth del posmodernismo? ¿Es usted realmente un escritor posmodernista?

No lo sé. Aun no estoy del todo seguro de saber qué es el posmodernismo. Sin embargo, me siento feliz y halagado de haber sido incluido con tan ilustre compañía. Por lo general, como escritor, nunca he sido capaz de atribuirme ninguna etiqueta. Hasta he llegado a envidiar la capacidad de algunos escritores franceses para relacionarse con escuelas definidas. Probablemente para mí siempre será natural decidir dónde colocarme según el nuevo libro que esté escribiendo.

En cuanto a la definición de posmodernismo formulada por Barth, pienso que describe la condición de cualquier literatura válida, por lo que no puedo sino estar de acuerdo con él.

¿No le parece un poco esnob la exclusión que propone Barth, es decir, apartar a los «analfabetas lobotomizados por los mass media» del público de los lectores posmodernos? A mí me parece que el número de lectores disminuye cada año, sobre todo a causa de la televisión. El «programa» de Barth, así es como él lo llama, ¿no tiende a limitar el público lector a una élite muy reducida?

Una respuesta completa para esta pregunta requeriría de un análisis sociológico de los lectores y la lectura y no creo que se haya hecho este tipo de estudio científico. Solo puedo decir que la literatura no es un medio masivo de comunicación y nunca lo ha sido. El público lector de un libro, cualquiera que sea el éxito de este último, solo se puede medir en decenas o centenas de miles. En casos muy raros, un libro puede llegar a un millón de lectores, pero habitualmente se requiere cierto tiempo. Entre esta población de lectores relativamente pequeña, quizá se puede hacer un análisis para distinguir diversos niveles de lectura y de lectores. Pero los resultados de este tipo de estudios no siempre son precisos.

Por ejemplo, cuando escribí hace mucho tiempo Si una noche de invierno un viajero, ni siquiera el editor estaba seguro de que el libro sería del gusto de un público vasto. Sin embargo, en Italia se vendieron más de cien mil ejemplares en tres meses, obtuvo un éxito popular del todo inesperado.

El escritor debe ser honesto consigo mismo, sin tener en cuenta el éxito, o la decepción si no lo obtiene. Debe escribir cosas que resulten útiles o significativas para él mismo, pero también para el segmento de público que más le interesa, esos lectores a los que se debe.

Los best sellers que se escriben con el único propósito de ser éxitos comerciales son olvidados muy pronto. Lo malo es que en todas las listas de best sellers hay infinidad de libros escritos con mala fe, por ejemplo, historias de amor mundanas, escritas con el objetivo de atizar ciertos sentimientos. Y son todavía peores las obras fraudulentas que exploran la profundidad psicológica, carentes de verdadera sustancia, deshonestas y absolutamente falsas.

Pero no me malinterprete, no estoy hablando de la literatura popular en su totalidad. Respeto la auténtica capacidad literaria cuando la encuentro en los textos. Si un libro se presenta como lo que es, sin falsas pretensiones, puedo reconocer su valor. Por ejemplo, los libros de John Le Carré, le requieren muchísima información sobre países y pueblos, una trama sólida y bien elaborada y una competencia narrativa seria que admiro mucho. Libros policiacos, historias de espías y de horror cumplen el objetivo que se plantean y satisfacen a su público específico. Su

valor debe ser apreciado en el contexto de su propio género literario.

Pero lo que acaba de mencionar acerca de los diferentes objetivos y categorías literarias no disminuye el alcance del debate actual sobre la dirección de la escritura contemporánea. Por el contrario, su libro más reciente, Si una noche de invierno un viajero, vuelve a abrir la controversia de la posmodernidad. Es una obra altamente innovadora, de la misma manera que El castillo de los destinos cruzados y Las ciudades invisibles. Al igual que El castillo, Si una noche de invierno no es una novela en el sentido tradicional del término, sino una colección de relatos con una tenue relación entre ellos. Solo que en el último libro las historias no terminan. ¿Puede decirme cuál fue el propósito de un libro así? ¿Por qué ha empezado las historias y no las ha concluido?

No he terminado las historias simplemente porque no había razón para hacerlo. Cada uno de los inicios contiene la promesa del todo, contiene su final. Por eso, aunque las hubiera terminado, realmente no hubiera agregado nada nuevo. Así pues, el hecho de que las historias deban tener un final no es más que una convención literaria. ¿Acaso la vida no es también así?

Entonces, de algún modo, este libro representa la vida.

Sí, tal vez, de algún modo. Vivo en un país, Italia, donde cada día hay un nuevo escándalo, un nuevo misterio, un nuevo delito, una nueva investigación y otro proceso. Todas estas historias empiezan y ninguna termina. Hay muchos misterios de la existencia, muchos fines o soluciones diferentes en la vida, y nosotros simplemente no los descubrimos nunca.

Los críticos americanos expresaron opiniones enfrentadas sobre este nuevo libro hecho de inicios. Algunos lo encontraron demasiado artificioso. Afirman que Si una noche de invierno un viajero es un libro hiper-elaborado, confuso, libresco y demasiado preocupado por el

problema de la lectura. ¿Qué responde ante tales críticas?

No hay duda de que estos críticos tienen razón. Mis libros son elaborados, complejos, si usted quiere hasta librescos. Si buscan a un escritor que hable con el corazón en la mano no deben mirar hacia mí. Sin embargo, pienso que mi libro más reciente muestra un gran amor por la narración. En sus páginas se desarrolla una especie de batalla entre lo libresco y la verdadera alegría de narrar. Al final no puedo decir cuál de estos dos elementos prevalece. La decisión le corresponde al lector.

Muchos de los comentarios menos favorables a Si una noche de invierno coinciden efectivamente con las palabras cáusticas de los críticos de la posmodernidad. Sostienen que gran parte de la literatura de hoy concede una importancia excesiva al arte de la escritura con respecto al contenido y que el posmodernismo es poco más que literatura sobre la literatura. ¿Su último libro sería uno de estos libros de los que se burlan los críticos de la posmodernidad? Pareciera que Si una noche de invierno, al igual que sus obras recientes, pone efectivamente el acento más sobre la ejecución que sobre el contenido.

No puedo negarlo. Si una noche de invierno es un ejemplo de literatura sobre la literatura, un libro sobre los libros, como gran parte de la literatura actual. Es verdad que dedico un enorme cuidado a la ejecución, al resultado de mi escritura. Es mi modo de trabajar, y esto es lo que me interesa.

Si no recuerdo mal, uno de los capítulos finales de Si una noche de invierno está dedicado a representar un debate literario sobre los géneros. En él un grupo de cinco lectores ficticios discute largamente sobre las sutilezas de la literatura y defiende el rol del lector ante esta complejidad. ¿De verdad cree usted que discusiones de este tipo deben ser llevadas a la ficción? ¿Debe ser este el corazón de la literatura de hoy?

No sé usted, pero yo odio decir lo que la literatura debe ser o si algo le pertenece o no. La cuestion, creo, es que puse precisamente al

final del libro esa discusión sobre la lectura, que no está fuera de lugar dado que en todo el libro se habla de la lectura. Quiero precisar que se trata de la lectura, y no de la literatura. Cuando hablamos de literatura, habitualmente pensamos en libros presentados desde el punto de vista del escritor. El principio que guía este libro es el inverso, es la expresión del punto de vista del lector, de varios tipos de lectores. Al final, para completar esta «enciclopedia» de la lectura, presento una reseña de los más refinados y problemáticos métodos de lectura.

¿Pero esas sutiles discusiones, junto con la prevalencia de la forma literaria sobre el contenido, preanuncian una nueva expresión del barroco?

¿Qué entiende por barroco? No es en absoluto un término negativo. El barroco es un gusto, un estilo, que ha tenido en este siglo una atenta revaloración crítica. Representa un esfuerzo que apunta a la multiplicidad, a la complejidad y a la infinita diversidad de nuestro mundo. Es una especie de exploración de las profundidades interiores del hombre, a la cual aspiran muchos escritores (aunque en lo particular yo no). Pienso que no pertenezco realmente a ese grupo de escritores con gusto barroco.

Quizá no. Sin embargo, creo que ningún escritor vivo encarna como usted esta nueva tendencia a la complejidad y la diversidad de la literatura. Sus obras de juventud, como El sendero de los nidos de araña, están impregnadas del crudo realismo de la Italia de la guerra. Otros relatos, como La hormiga argentina, La nube de smog y La jornada de un escrutador, tienen que ver con la ecología, la política y la reflexión social. Otro, como El vizconde demediado, mezcla la fantasía con observaciones humorísticas pero también punzantes acerca de la condición del hombre moderno. Libros más recientes, como el que acabamos de comentar, experimentan nuevas formas narrativas, con juegos de cartas e historia inconclusas. ¿Cómo definiría el conjunto de su obra, con toda la novedad e innovación de su escritura?

No sabría definir el conjunto de mi obra. Evito pensar en esto. Cada

libro lo escribo como si fuera el primero, como si no tuviera la más mínima relación con los demás. Dejo a los críticos la tarea de definir mi obra.

En cuanto al objetivo de mi obra, es realmente muy sencillo. Cuando leo algo que me gusta, me siento contento, satisfecho. Si lo que yo escribo puede hacer que el lector tenga este tipo de placer y tal vez un poco de alimento para la mente, entonces el objetivo está cumplido.

¿Siente afinidad por algún autor vivo? En particular, ¿hay algún escritor americano con quien podría entenderse?

Déjeme pensar. Mark Twain era un maravilloso escritor satírico y por supuesto que me encantaría que me comparasen con él. En cuanto a los autores vivos, hay tantos que amo y admiro, aunque sean muy diferentes a mí. Por ejemplo, Borges tiene una gran importancia para mí: me gustan mucho su imaginación y su lenguaje, aunque su formación no sea similar a la mía. Admiro mucho también a Samuel Beckett, aunque su escritura no tenga nada que ver con la mía.

Pero volvamos a Estados Unidos y sus autores. Considerando su formación y sus vínculos juveniles con la literatura estadounidense, me ha sorprendido mucho leer hace poco que usted no tiene mucho interés en los escritores americanos.

Seguramente se trata de un error, fui mal citado. Quizá dije que en años recientes no hemos visto tantos nuevos autores americanos interesantes.

La literatura americana ha tenido siempre gran cercanía e importancia, tanto en la evolución de mi trabajo creativo, como en el ámbito de mi quehacer profesional. Como tal vez usted sabe, he trabajado muchos años en Italia como editor de Einaudi: a causa de esto he leído innumerables autores americanos y he revisado las traducciones de sus libros.

En cuanto a mi formación personal de escritor, pertenezco a la generación italiana que creció admirando y rindiendo culto a Hemingway, Faulkner y Fitzgerald. Mis guías, tanto en la escritura como en la labor editorial, fueron Cesare Pavese y Elio Vittorini. Dos personas que tradujeron por primera vez a los narradores americanos de los años treinta y cuarenta, y los dieron a conocer en Italia, proponiéndolos como modelos estilísticos de aquel periodo. ¿Usted sabe, por ejemplo, que en los tempranos cuarenta Vittorini tradujo a William Saroyan y lo presentó como una especie de maestro para los jóvenes italianos aspirantes a escritor? Pero ya es historia.

Desde entonces, he seguido de cerca la literatura americana y en especial a autores como Vidal, Mailer, Bellow y Barth. Es muy grato decir que muchos de estos escritores son también amigos míos.

Considerando los constantes cambios que se ven en la literatura contemporánea y como se alejan de las formas y actitudes tradicionales, ¿cuáles son para usted, en definitiva, los objetivos últimos de la literatura actual?

No me haga preguntas sobre los objetivos últimos. Solo puedo decir que el ámbito y el fin de la literatura tienen hoy muchas menos pretensiones que antes. Si se habla de influencia en el público amplio, se puede decir que la literatura sufre la enorme competencia con otros medios de comunicación, como el cine o la televisión. En el marco de cualquier intento por construir un nuevo futuro, hoy nuestra sociedad es más consciente que nunca del escaso poder que tiene para controlar el curso de los eventos de la historia. Hoy, en todos los niveles de la sociedad, hay pocas ilusiones. Pero pocas ilusiones son mejor que muchas promesas falsas.

Para ser sincero, pienso que la literatura aún mantiene mejor las promesas que cualquier otra expresión de la cultura; por ejemplo, mucho más que la política. Si el propósito verdadero de la literatura es únicamente ofrecer modelos de visión, de pensamiento, de lenguaje y de sentimientos, entonces ya lo ha cumplido. Si la literatura da placer a quien la lee y le gusta, esto basta y sobra.

[108] «Italo Calvino: The Contemporary Fabulist», entrevista de Constance Markey, Italian Quaterly, XXIII, 88, primavera de 1982, pp. 77-85. La entrevista fue grabada en Roccamare en agosto de 1981.

[109] «Fabulous Calvino», The New York Review of Books, XXI, 9, 30 de mayo de 1974, pp. 13-21. (Traducido con el título «I romanza di Calvino», en Gore Vidal, Il canarino e la miniera, Saggi letterari 1956-2000, Fazi, Roma, 2003, pp. 252-69.) Se trata de un largo ensayo sobre los siguientes libros traducidos al inglés por editoriales norteamericanas: El sendero de los nidos de araña, El barón rampante, El caballero inexistente, El vizconde demediado, Las cosmicómicas, Tiempo cero, La jornada de un escrutador y Las ciudades invisibles.

[110] Véase a este respecto la entrevista de Gaetano Rando, p. 283.

38

Escrutador de películas

111

Pineta di Roccamare. Italo Calvino será jurado en la próxima Mostra del cinema de Venecia, será quizá el presidente. Es tal vez uno de los escritores que menos han contribuido directamente al cine italiano, solo algunas colaboraciones y guiones. Por ejemplo, «Renzo y Luciana», episodio de Boccaccio 70, dirigido por Monicelli. También el argumento de un bellísimo film de Antonioni, nunca realizado; una película de animación de Pino Zac basado en su Caballero inexistente; un sketch basado en La aventura de un soldado, dirigido e interpretado por Nino Manfredi. Pero tal vez Calvino es el escritor italiano que más ha anticipado en su propia obra el imaginario, las fascinaciones, las tendencias del cine internacional contemporáneo: el mundo medieval revivido con ironía, el universo mágico repetitivo y fatal de los cuentos de hadas, las cosmogonías fantástico-científicas, la ciudad de ensueño entre un Oriente visionario y una megalópolis moderna, la narrativa como proceso combinatorio de elementos preexistentes, la narración como forma plena que es posible componer jugando con el relato como con piezas de ajedrez. Calvino se define a sí mismo como «un espectador medio», pero está por convertirse en juez de películas. Lo interrogamos acerca de su relación con el cine.

¿Qué le gusta de la idea de formar parte del jurado de la Mostra de Venecia?

Me gusta mucho ir a Venecia. Me gusta ver las películas en versión original, algo imposible en Italia: es una prueba de la barbarie italiana creer que una película doblada equivale a una en su lengua de origen. Es un prejuicio estético pensar que una película está hecha solo de imágenes, que la superposición de un lenguaje

extraño y de voces ficticias no la desnaturaliza, es una mutilación cultural ver doblado al italiano incluso las películas japonesas, en las que el acto fonético, el tono, el ritmo de los diálogos y la respiración son esenciales. Me gusta ver las películas de principio a fin, contrariamente a la absurda costumbre italiana de entrar al cine en cualquier momento. Solo ahora que puedo ver de nuevo algunas películas en televisión de principio a fin, sin desestructuras narrativas ni alteraciones emotivas, reconozco en qué momento preciso había entrado en la sala la primera vez que las vi.

¿Le gusta el cine? ¿Va con frecuencia?

No, no voy tan seguido, a pesar de que tengo un pasado de aficionado de cineclub cuando pasaba jornadas enteras en la Cinémathèque de París. Creo que me invitaron a ser jurado de la Mostra de Venecia porque no sé nada de cine, porque nunca he hecho teorías sobre el cine. Creo que nunca he leído una historia del cine ni textos de teoría cinematográfica, aunque durante muchos años trabajé en una editorial que publicaba muchos libros sobre el género y me encargué de escribir resúmenes de contracubiertas o sinopsis publicitarias. Detesto sobre todo los guiones de películas publicados en libro: solo podrían ser interesantes si describieran las diferentes etapas por las que atraviesa un guion, las sucesivas escrituras de una escena o de un diálogo, que incluyeran todos los cortes, los desechos, las renuncias y las palabras que no se tradujeron en imágenes, aquello que nunca será filmado.

¿Le gusta ir al cine sin compañía?

Cuando voy solo, de pronto me digo «está bien, ya entendí», me levanto y me salgo; mientras que, si voy acompañado, me quedo hasta el final. Voy al cine con mi mujer, es ella la que me lleva, por mi parte yo lo dejaría invariablemente para después, siempre para después.

¿Esto significa que usted no recaba del cine ningún nutrimento especial?

Estoy a dieta: esto no significa que el cine no tenga valor nutricional.

Si le dijeran que ya casi no va nadie al cine, que actualmente el cine ya no es un espectáculo, que el cine ha muerto, ¿qué diría?

Diría que la ópera lírica es un fenómeno artístico que se ha vuelto obsoleto en el transcurso de dos siglos, y que, sin embargo, este año mi principal actividad ha sido dedicarme a la ópera lírica. La agonía de un imperio puede alargarse un milenio, como la de Bizancio.

¿Desde su niñez, el cine fue para usted una pasión, un mito, un mundo?

Más o menos como para todo el mundo: creo de verdad que soy un representante del espectador medio. En mi infancia, fui educado muy severamente: mi madre no me mandaba al cine solo, además únicamente elegía para mí films educativos. En casa había un proyector, un Pathé Baby que mis padres habían traído de Estados Unidos, y proyectaban películas instructivas. En las comedias, mi madre pensaba que Charlot era demasiado maleducado, por lo que prefería a Harold Lloyd, porque se comportaba mucho mejor. Vimos muchas películas de Harold Lloyd. A veces me llevaban al cine. Tengo pocos recuerdos del cine mudo, pero sí me acuerdo del inicio del cine hablado: África habla, un documental sobre bestias feroces; o Trader Horn,[112] que también sucedía en África, pero creo que había escenas de tortura que los salvajes infligían a los exploradores y mi madre me sacó de inmediato porque decía que las escenas impresionantes dañaban al sistema nervioso.

¿Eran más importantes los libros o las películas en su mundo fantástico? ¿Películas cómicas o de aventuras?

No leía tantos libros: no fui precoz en nada, ni siquiera en la lectura. Creo que tanto el cine de comedia como el de aventuras corresponden a una misma necesidad interior elemental: ser

sorprendido por una emoción que puede ser tanto la que desencadena la carcajada como la que libera la tensión del peligro.

¿Sus héroes, sus modelos, pertenecían al cine?

En la adolescencia me incliné rápidamente hacia modelos irónicos y reflexivos, como podían ser el sublime Leslie Howard o el imperturbable William Powell. Fred Astaire, a quien también adoraba: sus extraordinarias dotes de bailarín lo elevaban a una categoría sobrehumana, pero en tanto que personaje humano, tenía humour y gracia. Formaba parte de mi Olimpo. Hoy en día me sigue dando enorme placer ver sus películas tan perfectas, incluso desde el punto de vista formal, son mecanismos absolutamente funcionales.[113]

Estos actores personificaban la elegancia, el desenfado, la desenvoltura mundana del vivir, el estilo…

Corresponden también a una época en que mis lecturas principales eran las novelas de P. G. Wodehouse: como ve, estas preguntas me llevan a un mundo que no tiene nada que ver con el mundo de hoy, ni con el cine de hoy.

Berto Wooster o Psmith, los jóvenes ingleses protagonistas de tantas novelas de Wodehouse, son solo los torpes, los tontos…

Pero Jeeves no: él era mi modelo de omnisciencia, de omnipotencia, seguridad y uso del mundo.

¿Tuvo algún modelo cinematográfico que fuera un héroe musculoso, aventurero o militar?

Gary Cooper estaba presente, simbolizaba el heroísmo aventurero y militar, pero siempre con un guiño de ironía: él también se movía con un extraordinario desenfado. Clark Gable era también una presencia habitual y generaba emoción con sus villanías, incluso

con la valentía más brutal. En cierto punto, después, a la casi unidimensionalidad del cine americano se agregó la diversidad del cine francés, pleno de aromas, humores y sudores, con la cara sucia de Jean Gabin que se eleva del plato, chorreando sopa, en las primeras escenas de La Bandera.[114]

¿Quién era su preferida entre las estrellas de cine femeninas?

Las mujeres del cine constituían un catálogo de posibilidades, un firmamento de constelaciones. Jean Harlow representaba aquel conjunto de concreción terrestre y atracción palatina, que posteriormente tuvo tantas encarnaciones en el cine, inclusive aquella impresionante Marilyn Monroe. En la otra punta de la parábola, estaban las mujeres más íntimas e irónicas dotadas de inteligencia: Myrna Loy, cuyo rostro ha sido muy importante para definir una tipología femenina de mujer no-objeto. Entre estos tipos, está la cúspide de las mujeres fatales: Greta, Marlene y hasta Joan Crawford.

¿Su verdadera predilecta?

Myrna Loy.

¿De films y actores italianos? ¿Nada?

Los veo, los he visto todos. Los vuelvo a ver en la televisión. El único que nunca me ha decepcionado es Daré un millón, de Camerini.[115] Lo recuerdo perfectamente, es un bellísimo desarrollo de los motivos de René Clair, con fondo garboso.

¿El cine era también una escuela del comportamiento? ¿Le sucedía imitar actitudes, diálogos, la manera de alzar el cuello del impermeable, de encender el cigarrillo, de besar a las muchachas?

Me hubiera gustado saber alzar la ceja desde la parte de la nariz y dejarla por encima de la sien. Los actores americanos sabían hacerlo

y yo estaba seguro de poder, pero no era así. Todos tenemos límites.

¿Después el cine se convirtió en otra cosa?

Los gustos de la adolescencia fueron sacudidos y echados al bote de la basura. Si hiciera el relato, sería como contar la vida de otra persona. Pero tal vez: no sé. Cuando empecé a formar parte del mundo del papel impreso, el cine que hacían personas que yo podía conocer ya no me impresionaba tanto, ya no estaba aquel sentimiento de distancia, de misterio mítico, de dilatación de los confines de lo real: para encontrarlo, debía ver películas japonesas, pertenecientes a un mundo totalmente lejano. Se había perdido la emoción de la maravilla, de espectador con la boca abierta, encantado como un niño, característica del tiempo en que la gama de imágenes era limitada, la experiencia de contemplación de imágenes era inusitada, rara, y no habitual, cotidiana, como lo es ahora.

Su obra narrativa ha sido poco aprovechada por el cine, y a la vez, usted ha trabajado poco para el cine. ¿A qué se debe?

Los escritores de mi generación se volcaron de pronto en bloque con el cine: los he visto avanzar a codazos, entonces decidí quedarme fuera. Manfredi filmó un sketch perfecto basado en mi novela breve La aventura de un soldado, pero a mí me gustaría que mi obra se llevara al cine: hay menos ganancias, pero más aclamaciones. Mi amigo Furio Scarpelli dice que para el episodio de Rufufú en el que los ladrones empiezan a comer en la cocina del apartamento que iban a robar, se inspiró en mi cuento «Robo en una pastelería». Unos años atrás, Blasetti me dijo que quería filmar un sketch de ese mismo cuento, pero fue censurado porque había unos policías que, en lugar de correr tras los ladrones, se ponían a comer pastelillos. ¿Ahora cómo se vería eso?

¿Qué piensa de aquel cine italiano de la posguerra que recibió el

calificativo de «neorrealista» igual que sus primeros libros?

Recuerdo haber visto Obsesión, de Visconti, durante el fascismo. Me impresionó mucho; entendí que su poética era la misma de las novelas americanas entonces en boga. Algunas películas neorrealistas me gustaron, otras menos.

Años más tarde, los fenómenos cinematográficos más relevantes fueron el cine de autor en la nouvelle vague francesa y el cine tecnológico de las grandes producciones americanas, ¿le han gustado?

Sí me han interesado, con la distancia de alguien que no quiere quedar atrapado entre las sofisticaciones intelectuales y la impostación de una espectacularidad exclusivamente tecnológica. 2001: Una odisea del espacio de Kubrick es un film bellísimo, inmenso; Apocalyse Now, de Coppola, me parece también precioso, exceptuando a Marlon Brando… Pero no quiero hacer teorías ni análisis de gustos o poéticas cinematográficas.

En el hipotético conflicto entre los defensores del «cine elevado» y los del «cine popular», entre el cine comprometido socioculturalmente y el cine de evasión; en suma, entre arte y espectáculo, entre historia y fugacidad… ¿Usted dónde se sitúa?

Estaba entre los partidarios del cine popular y artesanal hasta que se convirtió en la bandera de tantos intelectuales que hicieron teorías en torno a él, hasta que se volvió otra falsedad. Sin tomar partido busco estar disponible para aquello que vale la pena: sin embargo, como regla, y no solo para el cine, prefiero el profesionalismo a la trivialidad que se cree inspirada.

¿Le gusta la gente de cine, en general?

En general, no me gusta nadie. En particular…

*

Michele Prisco, al dejar su columna de crítica cinematográfica en un diario, escribió esto: «Ver en la pantalla la vida reinventada y recibir el bombardeo de historias, fantasías e imágenes de los demás, me impide escribir e inventar mis propias historias para compartirlas en las páginas de los libros a los lectores». ¿Comparte usted esta declaración? El autor de La jornada de un escrutador sonríe con su rostro de hurón, rebosante de fascinación e inteligencia, y responde:

Dentro de un mes haré el balance de esta inmersión sin respirar en el océano de imágenes, películas, documentos, sueños, pesadillas. Quiero subrayar, sin embargo, que una cosa es la visión y otra la creación.

¿Ha sido extenuante ser el presidente del jurado heterogéneo e internacional de esta edición del Festival?

La tarea de presidente y escrutador de películas ha sido más cansada y absorbente de lo que imaginaba. Continuamente, después de cada reunión, después de cada exhibición, se sumaban dudas y certezas. Siempre es muy difícil juzgar. Ningún premio fue concedido por unanimidad (se requerían cuatro de nueve votos para entrar en la ronda de ganadores). La última reunión fue muy enardecida y generó debate: había algunos que se negaban a darle el premio del León a la película de Margarethe von Trotta, Las hermanas alemanas, y otros lo querían para Sueños dorados de Nanni Moretti. Debo decir que ningún miembro del jurado expresó reticencias sobre la película de Trotta a causa del tema del terrorismo, que afronta tan lúcida y emotivamente.

¿Es verdad que el americano Peter Bogdanovich detestaba la película de Nanni Moretti, y que el mismo director-jurado se salió de la sala a la media hora de proyección de Las oportunidades de Rosa de Salvatore Piscicelli?

Es verdad que algunas películas italianas basadas en problemas nacionales y en una realidad compleja y autóctona, como la napolitana suburbana, en el caso de Piscicelli, dejaron perplejos a algunos miembros del jurado, sobre todo a los extranjeros. Sin embargo, suele haber un elemento de balance contrario en todo juicio: a la francesa Marie-Christine Barrault, por ejemplo, la película de Nanni Moretti le gustó mucho y le ha pronosticado un enorme éxito con el público joven en Francia.

¿Cuáles son las películas que más le gustaron?

Sueños dorados, de Moretti, me convenció por su aire de humor inteligente y de sutil melancolía. También me entusiasmó el film fuera de concurso titulado Francisca, de Manoel de Oliveira, integrante del jurado. Está basado en la novela Fanny Owen, de la autora portuguesa Agustina Bessa-Luís. Francisca debería llegar cuanto antes a las salas de cine. La trama está situada en el Portugal romántico-aristocrático de 1850, inspirada en una historia real en la cual estuvo involucrada la familia del director. Frente a una obra como esta, que utiliza magníficamente la música electrónica, desaparece cualquier duda sobre la presunta muerte o la decadencia del cine.[116]

¿Usted tiene la costumbre de ir al cine en París o en Roma?

Suficiente no significa mucho, pero no quiero decir rara vez. Seguramente la frecuente transmisión de películas en televisión ha perjudicado mucho al cine.

¿Qué piensa de la polémica del ministro de Cultura francés Jack Lang, que ha boicoteado un festival de cine americano que se realiza en Francia y ha declarado que los países de Europa deben hacer frente común contra la colonización del cine de las barras y las estrellas? Italo Calvino responde inmediatamente, con una vehemencia que deja aparecer su juventud cinéfila. Dice sonriendo, con la ironía de Las cosmicómicas:

Mi amor por el cine nació, en tres cuartas partes, gracias al cine

americano, por lo tanto, no estoy de acuerdo con ningún ostracismo que limite la libre elección del público. Desde siempre, la industria cinematográfica americana confecciona películas bien hechas y emocionantes. Uno de los placeres más secretos y sutiles como espectador (y solo indirectamente como jurado) de esta Bienal fue descubrir que el gran Howard Hawks (a quien se dedicó una extraordinaria retrospectiva), había dirigido algunas películas que adoraba desde mi juventud.

[111] «Calvino: il cinema inesistente (intervista con lo scrittore, in giuria alla prossima Mostra di Venezia», entrevista de Lietta Tornabuoni, La Stampa, 23 de agosto de 1981, p. 3; después en «L'avventura di uno spettatore», en Italo Calvino e il cinema, comisariado por Lorenzo Pellizzari, Lubrina, Bérgamo, 1990, pp. 127-34.

«Un leone e altre bestie (Il Festival di Venezia)», entrevista de Giovanni Grassi, La Domenica del Corriere, LXXXIII, 39, 26 de septiembre de 1981, pp. 12 y 14.

[112] Africa speaks (1930), producido e interpretado por Paul L. Hoefler, dirigido por Walter Futter; Trader Horn (1931) de W. S. Van Dyke.

[113] Tiempo después, al responder una encuesta de Costanzo Costantini sobre el cierre de las salas de cine («Il rito perduto», Il Messagero di Roma, 19 de junio de 1984, p. 7), Calvino refirió: «Estamos renunciando a un arte de nuestra cultura, de nuestra civilización. El cine debe vivirse en las salas, porque se nutre de la participación del público. Cuando fui invitado a presidir el jurado del Festival de Venecia hace tres o cuatro años, propuse que los jurados viéramos las películas junto con el público. Las reacciones de los espectadores —las carcajadas, las burlas, el aburrimiento, etc. — forman parte de la película. El cine ha sido una de las fuentes principales de mi formación. En los años treinta o cuarenta, en San Remo, iba al cine todos los días, a veces hasta dos veces al día. Había cinco salas, tres cines donde proyectaban estrenos, el Centrale, el Supercinema y el Sanremese; y dos más pequeños. Veía, sobre todo, películas americanas y francesas. Era la época de Tres

lanceros bengalíes, El motín de la Bounty, de las comedias policiaco-románticas con Myrna Loy y William Powell, de los musicales de Fred Astaire y Ginger, de los policiacos de Charlie Chan y de las películas de terror de Boris Karloff. Vi todo, hasta la muerte de Jean Harlow, que muchos años después reviví en la muerte de Marilyn Monroe, era una época más consciente de la carga neurótica de cada símbolo. Mi pasión era individual, sin embargo, el cine era un lugar de encuentros, donde me reunía con los compañeros de escuela, otros adolescentes, aunque en aquellos tiempos no existía la cinefilia intelectual de ahora. El cine era un tema de diálogo y discusiones, mucho más que los libros, más que la literatura. Cierto, las películas se veían en la oscuridad —igual que ahora, por otro lado— y la oscuridad favorecía otro tipo de encuentros. No tengo nada personal que decir al respecto, pero en mi memoria de adolescente queda el recuerdo de que para una muchacha ir al cine con un muchacho era muy comprometedor. El acercamiento no sucedía en el cine, sino en otro lado, en el cine sucedían otro tipo de cosas. El cine es una forma de espectáculo, y como tal, requiere de la participación del público. Una participación que el cine ha heredado del teatro. El cierre de las salas es una catástrofe para el cine».

[114] Película de 1935 de Julien Duvivier con Annabella, Robert Le Vigan, Jean Gabin, Viviane Romance y Pierre Renoir.

[115] Película de 1935 con Vittorio De Sica, Assia Noris y Luigi Almirante.

[116] «Haber conocido a Oliveira […] ha sido la experiencia humana más interesante del Festival. Señor de edad avanzada, director de pocas películas, muy diferente del resto de los integrantes del jurado. De Oliveira viene de Portugal, un mundo bastante aislado, en sus películas imprime un punto de vista muy personal. Su diversidad abarca incluso el ámbito moral y educativo. Por lo que he podido comunicarme con él (algo complicado, porque no es una persona locuaz en la lengua en que nos comunicábamos, el francés), Oliveira me pareció un personaje muy interesante, aunque nuestros gustos nunca coincidieron: su mirada está más bien orientada al pasado. Sin embargo, curiosamente, Francisca, una película de ambiente decimonónico, profundo, serio (un siglo XIX que parece

transcurrir internamente, inclusive en su ritmo), tiene un acompañamiento musical de música electrónica. De esta forma, De Oliveira muestra que en su visión del mundo hay también un rasgo profundamente moderno. Esto explica el éxito de la película con el público y los críticos. Nadie ha dicho: “Ah, esta película tan lenta es muy aburrida”.» («Criticando il critico», entrevista de Bruno Blasi, Panorama, XIX, 806, 28 de septiembre de 1981, p. 167).

39

Las edades del hombre

117

¿Seguirá habiendo vejez en el año 2000?

La vejez… La vejez será ciertamente un tema interesante en el 2000. Si todo va bien, el año 2000 me caerá encima a los ochenta años de edad, más o menos. Debemos tener en cuenta algunos datos: la duración media de la vida humana ha ido aumentando, los viejos son porcentualmente más numerosos en la población, los progresos de la medicina hacen la vejez más llevadera y soportable para algunas personas. Podríamos hablar de los cambios aquí, pero serán de otro tipo. Tienen que ver con la relación entre viejos y jóvenes, el papel de los viejos y de los jóvenes en la sociedad. Por ejemplo, si los viejos se sintieran jóvenes en el 2000 y los jóvenes se sintieran ya viejos, la situación sería totalmente distinta.

La diferencia entre viejos y jóvenes, y la relación entre ellos, es uno de los aspectos que mejor definen una civilización. Me parece fundamental debatir acerca del significado de ser viejo en una civilización. Porque hoy en día es indudable que los ancianos están perdiendo significado. En otras épocas el contraste entre viejos y jóvenes era muy marcado, y la imagen del viejo tenía características muy fuertes: positivas o negativas. Podía ser considerado el depositario de la sabiduría, el patriarca objeto de veneración o, por el contrario (a veces de manera simultánea), el viejo gruñón, avaro, un obstáculo a vencer para la consolidación de la juventud.[118]

Hoy en día el viejo no requiere ser expulsado: ya ha sido invalidado. Por otro lado, nadie piensa que tenga ninguna sabiduría para transmitir, ni siquiera una experiencia. Hoy se tiende a separar a los viejos del resto de la sociedad. Sabemos que en Estados Unidos existen ciudades de pensionados, donde viven solo ancianos.

También en Italia, en la Riviera, hay lugares donde pasan el invierno, playas donde no se ven más que ancianos. Esta separación corresponde ciertamente a una pérdida de relación y de significado. No quiero simplificar demasiado. Continuamente surgen datos nuevos que deben ser analizados; el centro de algunas ciudades —lo he escuchado de París— está siendo habitado por las personas más viejas y por los más jóvenes, mientras que la población productiva se ha desplazado a los suburbios residenciales, las jóvenes parejas de recién casados suelen encontrar casa ahí. O sea, que hay una equiparación entre los más viejos y los más jóvenes en cuanto a que están excluidos de la productividad, aunque no hay una verdadera relación entre ellos.

No es esencial la definición del escenario urbanístico. Lo esencial es qué se transmite entre los diversos grupos generacionales, cómo se distribuyen los valores, la experiencia y la energía. Tenemos tantos ejemplos de jóvenes cansados y de viejos con energía…

¿Podríamos ir hacia un mundo en el que los ancianos serán los que mueven todo?

Oh, si fuera así, no estaría bien, no sería una buena señal: si tanta vitalidad de los ancianos sirve para crear un mundo con jóvenes menos vitales eso sería signo de que algo se ha hecho mal, equivocado. Tal vez el punto es este: vivimos en un mundo en el que ya no se acumula experiencia. ¿Qué podré transmitir dentro de veinte años? ¿Qué sabiduría? Debo reconocer que hasta hoy he logrado acumular muy pocas cosas para enseñar a los que vendrán después de mí. Lo que todo anciano puede testimoniar con toda certeza es la serie de errores que ha cometido, la parte negativa de su experiencia, si tiene suficiente lucidez para reconocerla. ¿Pero cómo transmitirla a los jóvenes que no tienen ninguna gana de escucharte? Los jóvenes tienen necesidad de cometer sus propios errores, aunque sean los mismos de los padres, o similares, tomando en cuenta los cambios de situación…

Pero también la parte positiva de la propia experiencia se puede

transmitir, ¿no cree?

Claro, están los valores positivos que ha tenido toda generación, o al menos los que ha creído tener. Tanto los viejos como los jóvenes tienen la necesidad de reconocerse en cierto número de valores. Pero esto también es difícil de transmitir. Si uno empieza a decir: «¡Ah, de jóvenes, nosotros sí que éramos buenos!», de inmediato te vuelves un pesado, te rechazan, nadie más quiere escucharte. Transmitir lo positivo de una experiencia es lo más difícil que hay. Y por otro lado, si un anciano busca congraciarse con los jóvenes, con expresiones como: «¡Ah, sí, qué bien todo!» «¡Cómo me gustan los nuevos comportamientos!» Todo se vuelve falso, fraudulento.

¿Cómo puede darse entonces la comunicación entre generaciones?

Lo que podría acercar a las generaciones es la confrontación de los errores cometidos, pero es algo que no se puede transmitir porque cada uno debe cometer sus propios errores. Lo que más distingue una generación de otra es la parte positiva que cada una lleva consigo, pero es por naturaleza incomunicable, ya que en cuanto se trata de enunciarla, se vuelve retórica.

Entonces, ¿en el futuro habrá más contrastes o más alianzas entre viejos y jóvenes?

Tal vez la mejor solución sea volverse un viejo muy antipático. Yo creo que podría lograrlo sin mucho esfuerzo, quizá logre acentuar los rasgos de repulsión de la vejez, volviéndome un viejo rencoroso, maléfico, un poco repugnante, un poco siniestro. De esta forma podría provocar en los jóvenes una reacción que los llevara a la belleza, la pulcritud, la alegría. Tal vez sería la única manera de lograr un resultado socialmente positivo, que ninguna pedagogía podría siquiera soñar.

¿Pero cómo podrían ser estas ciudades de viejos?

Hoy por hoy son un poco siniestras, por su aire de despreocupación programada. Se va creando un consumismo comercial exclusivo para los viejos, así como hay otro específico para los jóvenes.

¿Habrá alimentos para los viejos?

¿Por qué no? Alimento que se pueda masticar con la dentadura postiza… Pero lo que acentúa la diferenciación es menos siniestro de lo que pretende enmascararla; los trajes de colores estridentes, la moda juvenil: hay una imitación juvenil de los viejos para nada atractiva. Quizá lo mejor sea acentuar la separación, llevarla a las últimas consecuencias. Por ejemplo, hacer que las ciudades para viejos sean ciudades prohibidas para los no viejos, así tendrían un valor simbólico, como un lugar limítrofe con otro mundo, acentuando su carácter de antecámara del más allá. Esto podría adquirir significados infernales o de Campos Elíseos. Por ejemplo: ciudades malditas de las que salen expediciones de viejos malvadísimos que se lanzan a la ciudad de las jóvenes criaturas para comérselas, para succionarles la sangre caliente. O bien, la ciudad de patriarcas bíblicos con sus largas barbas blancas, con trajes y comportamientos solemnes. Tal vez habría jóvenes que saldrían de su ciudad y tratarían de brincar la barrera, entrar a la ciudad de los viejos para captar su sabiduría que creerían custodiada, pero que tal vez no existe. De cualquier forma, su búsqueda sería lo más importante.

Esta es una idea casi mágica de la vejez en el futuro…

Sí, ¡pero cuidado! Sin declararlo, sin decir: ¡Bien, ahora hagamos algo mágico! Porque si no, de inmediato se vería el truco.

¿Usted piensa que socialmente los ancianos tendrán el poder?

Se habla mucho del hecho de que las grandes potencias están gobernadas por viejos, que incluso en nuestro país hay una lentitud

extrema en la renovación de los grupos dirigentes. Pero esto solo tiene que ver con una parte muy limitada de la población anciana, la que detenta el poder. Eso no significa que cuando uno llega a viejo, ¡tac!, de pronto le dan el poder. No, es necesario que toda la vida haya estado en el sistema, que desde la juventud haya hecho de todo para ser un hombre poderoso. Pero eso no me parece un problema interesante. Si el poder se volviera algo desprovisto de fascinación —como sucede un poco ahora—, sin atractivos, algo que solo atrae a las personas que tienen esa limitada y poco envidiable vocación, sería formidable que lo ejercieran solo los ancianos, un determinado tipo de ancianos.

Hasta ahora ha hablado de los viejos y los jóvenes, pero no de los niños. ¿Qué pasará con los niños?

Se puede pensar en un paralelismo entre la separación de los viejos y la de los niños. Niños que crecerán en la ciudad y tendrán cada vez más problemas porque en gran parte serán abandonados a su suerte.

¿Cómo serán educados? ¿Orfanatos, escuelas maternales?

Sí, habrá cada vez más, pero cada vez surgirán más problemas logísticos: ¿cómo llevar a los niños a los albergues? Las ciudades siempre estarán sobrepobladas, los niños prácticamente no podrán alejarse de los edificios de apartamentos. Seguirán practicándose las soluciones que se usan ahora en las grandes ciudades: una portera, una viejecita que se ocupa de los grupos de niños que viven en los edificios. Ahí tenemos una función de las ancianas que no conocerá fin, mientras siga habiendo edificios y niños que cuidar. En el 2000, la abuela, la tía y la comadre tendrán una importancia social decisiva, pero serán muy insuficientes. Los grupos de niños que requieren ser cuidados seguirán aumentando, emergerán de los entresuelos, de las porterías, de los patios, invadirán los caminos. Hordas de niños surgirán en las ciudades en medio del tráfico. El tráfico se verá constantemente paralizado y los niños podrán desplazarse entre los autos detenidos. Niños de todas las razas,

porque las ciudades estarán habitadas por etnias diferentes.[119]

¿Cómo lograrán entenderse?

Habrá una evolución lingüística que se desarrollará a partir de la base, es decir, desde la infancia de las metrópolis occidentales, cada vez más habitadas por africanos y asiáticos. Entonces, habrá mezclas completamente diferentes. Al mismo tiempo, existirá una influencia unificadora por parte de la televisión, que tiende a un lenguaje estandarizado, un poco abstracto, insípido, como el que hablamos en este momento.

¿La música tendrá un rol en la comunicación?

La música será, como lo es ahora, no un medio de comunicación, sino una manera de estar juntos. Quizá para estar juntos, pero cada uno aislado, escuchando música con audífonos.

¿En la educación de los niños, la música podría sustituir el lenguaje?

Podría ser que las señoras que guían a las hordas de niños, para lograr que las escuchen en medio del ruido de la ciudad, se comunicarán con trompetas y otros instrumentos acústicos muy estridentes. Podría nacer un nuevo tipo de música.

¿Qué papel tendrá la naturaleza en estas ciudades?

Hay un elemento natural en gran expansión, con el que seguramente podremos contar: los ratones. El número de ratones siempre crece, porque los raticidas y las campañas de fumigación lo único que hacen es producir razas más inteligentes y resistentes a los nuevos venenos. Se propagan a tal velocidad que hace imposible toda batalla. Así que debemos tener en cuenta que las ciudades estarán desbordadas de cantidades enormes de ratones que saldrán de las bodegas, los subterráneos, los desagües y se mezclarán con la vida citadina, serán el elemento natural más característico.

¿Habrá otro flautista de Hamelín?

Tal vez las señoras de las que hablé antes. Niños y ratones dominarán la ciudad, unas veces peleando entre ellos y otras aliándose en contra de los adultos.

¿Qué cree que suceda con la relación de padre e hijo? ¿Cambiará?

Creo que seguirá esta crisis de continuidad entre generaciones, ya que los padres están cada vez más inseguros de lo que deben enseñar, o enseñan cosas que no sirven. Lo ideal sería encontrar un equilibrio entre el «poder de represión» que debe tener toda educación y su efecto, el «poder de liberación». La represión no debe sofocar porque su efecto educativo sería nulo o catastrófico, pero es igual de dañino no ejercitar la autoridad, no tener una figura de guía ni asumir la responsabilidad de dar orientaciones útiles. La incapacidad de educar, como se ha experimentado estos últimos años, crea personas infelices. Pero quién sabe cuándo se llegará a una dosis equilibrada entre una forma de autoridad y el poder liberador que debe venir de la educación. Lo cierto es que veinte años no es tiempo suficiente para que algo cambie, esperemos que la situación mejore al menos dentro de doscientos años.

¿Qué más hará la humanidad? ¿O qué dejará de hacer? ¿Más oficios manuales?

Hasta ahora la tendencia ha sido dejar los trabajos manuales, pero al parecer hoy los jóvenes muestran una recuperación de las habilidades manuales, tal vez para armar tocadiscos sofisticados, altavoces o instrumentos musicales electrónicos… Esto podría ser una señal.

¿En el 2000 no habrá Dios ni Marx?

Hoy la tendencia más evidente es retomar algunas religiones muy severas; religiones extrañas, nuevas, religiones incluso terribles como la del reverendo Jones en Guyana, que llevó al suicidio colectivo; o sectas más o menos exóticas, como la de Mr. Moon o los hijos de Krishna, que sacan provecho de la facilidad de la manipulación de conciencias con disciplinas absolutamente alienantes, pero al mismo tiempo, habrá recuperaciones religiosas, no digo sinceras, porque probablemente todas lo son, sino, digamos, ligadas a contenidos culturales más sustanciosos y menos improvisados, ya sea de religiones tradicionales o de religiosidad individual. No sé si continuará la época de religiones políticas, de credos políticos donde depositar una carga ideal desinteresada, formas de religiosidad laica en la acción civil, patriótica y social que han dominado desde el siglo XIX y gran parte del XX. Podrían, tal vez, prevalecer. Sin embargo, en mi opinión, la política se ha vuelto administración, sin bases para regenerarse. Así pues, podrían sobrevivir las filosofías políticas para dotar de moral rigurosa a la administración cotidiana, un fundamento moral que no existe hoy en día. En resumen, creo que la política será cada vez menos interesante por la falta del revestimiento existencial, moral, de concepción del mundo que llamamos religioso y que, hasta hace doscientos años, era por completo asumido por las religiones.

¿La humanidad será aún apta para la fantasía?

Veamos, yo más bien desconfío de ese imperativo de creatividad que se siente en todas partes. Todo debe ser creativo: la educación y todas las clases de trabajo existentes. Lo que me parece primordial son las bases de exactitud, método, concreción, sentido de la realidad. La creatividad únicamente puede nacer sobre una prosa muy sólida. La fantasía es como la mermelada, no se le puede poner nada encima. Hace años se decía: «¡La imaginación al poder!», era un eslogan muy bello, pero en el fondo lo importante es precisamente lo contrario: que la imaginación nunca tome el poder, que no se vuelva palabra que ordena o programa, que nunca se vuelva oficial, nunca obligatoria. Es preciso que la imaginación tenga algo con qué contrastar para que no pierda fuerza. En un mundo de cosas sólidas, que avanza de manera limitada, un poco

mezquina, pueden ondear banderines de colores, guirlandas con plumas colgantes y alas de mariposa; en cambio, si solo hay plumas y alas de mariposa, no hay de dónde colgarlas, no se puede sostener con firmeza tu fantasía y tu creatividad, todo se vuelve uniforme como el mundo más gris.

¿Existe el riesgo de matar la belleza?

Lo más importante es que seamos capaces de ver la belleza, de descubrirla, recuperarla e inventarla. Debe haber un continuo descubrir y redescubrir aquello que hasta cierto momento no parecía bello, que no entraba en los cánones oficiales de la belleza y que en cierto punto aparece como tal, en principio como una iluminación individual que enseguida se vuelve colectiva. De esta forma, en cierto momento se descubrirá la belleza de la plástica, como se descubre la belleza de tantas cosas de antaño que parecían de mal gusto y de pronto se vuelven bellas. Ciertamente la belleza es un valor en tanto que constituye una necesidad, en tanto que la fealdad no lo es. Lo importante es el proceso para llegar a ver la verdadera belleza, es decir, una belleza nueva de algún modo; y no únicamente la belleza por definición, impuesta, que se distingue sin esfuerzo alguno.

¿Qué pasará con el amor en el 2000?

El amor tiene aspectos constantes y otros que cambian según las épocas. Los cambios pueden corresponder a la posesión. Tal vez no es posible eliminar del todo cierto sentido de posesión, porque probablemente forma parte del sentimiento amoroso. Sería deseable que ese sentido de posesión vaya desapareciendo al menos en la forma que lo hemos practicado hasta hoy, que se manifieste de otro modo. De alguna manera el instinto de dominación del otro está invariablemente presente en el amor; pero estaría bien que se instaurara por lo menos un ritmo de alternancia en la dominación, un placer en comportarse con igualdad de fuerzas, incluso destrozarse uno al otro por turnos.

¿Seguirán existiendo los celos?

Espero que cada vez menos, porque es un sentimiento que daña más al celoso que al objeto de los celos. Pero hay que decir que eso es el amor: quizá es inevitable que los celos estén presentes. Lo que puede cambiar es la manera de vivirlos para lograr ser uno mismo, plenamente uno mismo en la relación amorosa. El primer paso sería salir de los esquemas fijos del comportamiento masculino y del comportamiento femenino, sin perder conciencia de que son roles diferentes y que el verdadero placer es ver cómo se mueve el otro. Esto dependerá de cómo de neuróticos seamos, esta dimensión de la neurosis en la que estamos inmersos se refleja en las relaciones amorosas de forma aplastante. Debemos aprender a administrar nuestra neurosis de la mejor manera, no echarla encima del otro o la otra, no convertir al compañero en víctima o receptáculo de nuestra propia neurosis.

Se habla mucho de paridad de sexos. ¿Se llegará a una paridad en el amor?

Quizá en algunos aspectos felices ya existe. Debería haber paridad en el acto de amar, en el pacer de la diferencia, porque creo que la paridad nunca debe ser uniformidad. El amor es una relación entre diferentes, entre individualidades, debe existir esa curiosidad y placer de estar junto a una persona distinta a ti.

¿Qué otras cosas logrará la gran revolución feminista?

Lo que más cuenta en todos los movimientos, en todas las revoluciones, son los efectos lentos, los efectos silenciosos, indirectos. Hay un movimiento lento que está llevando a las mujeres a ocupar puestos de responsabilidad en la vida civil. En este mundo neurótico que vivimos, si en un primer momento las mujeres sufrían más la neurosis, conforme pasa el tiempo, más se afina su capacidad de resistirla, por lo que se colocan en primer

plano. Así, los hombres fácilmente serán dejados fuera de combate y las mujeres resistirán más, en profesiones que hasta ahora eran consideradas masculinas. Al mismo tiempo, los hombres deberán asumir funciones que hasta ahora han sido cuidadosamente consideradas femeninas.

¿En la vida doméstica?

El futuro de la completa paridad entre hombres y mujeres está en la cocina, pero también en la manutención de la casa y en el cuidado de la ropa. Pero solo sucederá cuando estas actividades ya no sean vistas (muy erróneamente) como una esclavitud que por tradición recae en las mujeres, sino como un aspecto esencial de toda civilización. De hecho, una cultura que no se expresa dignamente en la cocina, en el hacer agradables los lugares donde se habita día tras día, o que descuida la vestimenta, es una cultura poco confiable en todos los aspectos. No se podrá avanzar mucho mientras esté vigente la disputa de las tareas domésticas entre los sexos, porque son percibidas como castigos. Es necesario revalorar el saber refinado de las labores cotidianas, que durante siglos ha sido dominado por las mujeres, por lo que se requiere impulsar a los hombres para que se las apropien.

¿Debemos temer por el futuro de nuestros hijos y nietos?

Sí, debemos estar siempre preparados para lo peor.

¿Cómo será, cómo deberá ser el hombre culto en el 2000?

Einstein decía que le hubiera gustado ser herrero: creo que el hombre culto del 2000 deberá saber cocinar y limpiar la casa. Tendrá que hacerlo con placer y comprender que una civilización se compone de todo esto, que todo debe empezar en las bases materiales del vivir. Ese hombre tendrá que saber cocinar, cosa que yo no sé, pero podría aprender. Quizá también podría aprender a

tejer.

¿En qué estamos fallando hoy, respecto al futuro?

En que no hemos sabido apreciar lo irreversible y distinguir lo modificable. Por ejemplo, creo que es muy difícil evitar el enorme gasto de energía que practicamos. El «problema energético» debe ser enfrentado con realismo en vez de consolidar el mito de que podemos explotar la naturaleza a placer, solo porque vivimos en una civilización tecnológica que nos garantiza muchas cosas. La naturaleza de la que podemos disfrutar ahora no la podríamos gozar igual si la tratamos como un enemigo a combatir, así lo han hecho ya demasiadas generaciones hasta ahora.

Italo Calvino, dígame tres claves, tres talismanes para el 2000.

¡Ah! Aprender poemas de memoria, muchos poemas de memoria, de niños, de jóvenes, y hasta de viejos. La poesía nos hace compañía, uno puede repetir los poemas mentalmente. Además, el ejercicio de la memoria es muy importante.

Segundo: aspirar a hacer solo cosas difíciles y ejecutarlas a la perfección. Actividades que requieran esfuerzo. Hay que desconfiar de la simplicidad, de lo fácil, de hacer las cosas a la ligera. Hay que combatir la abstracción del lenguaje que se nos impone por todas partes. Apostar por la precisión, tanto en el lenguaje como en lo que hacemos.

Tercero: saber que todo lo que tenemos nos puede ser arrebatado de un momento a otro. Con esto no digo que debamos renunciar a algo, sino que debemos disfrutar más que nunca lo que tenemos, sabiendo que todo puede esfumarse en una nube de humo.

[117] Italo Calvino, «Le età dell'uomo», en Alberto Sinigaglia, Vent'anni al Duemila, entrevistas con Alberto Arbasino, Giulio Carlo Argan, Norberto Bobbio, Italo Calvino, Umberto Eco, Luigi Firpo,

Serena Foglia, Rita Levi Montalcini, Siro Lombardini, Cesare Musatti, Aurelio Peccei, Michele Pellegrino y Andrea Zanzotto, con un poema de Primo Levi, introducción de Giorgio Manganelli, Eri Edizioni Rai, Turín, 1982, pp. 21-28. El libro surgió a partir del programa cultural Vent'anni al 2000 (tercera red de televisión de la Rai, Centro de producción de Turín), transmitido y replicado en 1981. El programa era conducido por Alberto Sinigaglia, con dirección de Bruno Gambarotta y supervisión de Cesare Dapino.

[118] «Si vivo, en el 2000 seré un viejo. Por lo que me pregunto cómo será la vida de los viejos. Probablemente más segura, aunque ahora los viejos viven como expulsados de la vida. En Estados Unidos y en Europa se tiende a mandarlos a lugares aislados, donde no hacen otra cosa que esperar la muerte. La tendencia se irá acentuando, pero se perderá lo que era la presencia de los ancianos, su significado en la sociedad del pasado. Podría ser que en estos países la vejez se convierta en tabú, nadie se atrevería a acercarse a los viejos más que para darles el último adiós. Y tendrían el conocimiento, gracias a las historias antiguas, de que antes existía la casa del anciano, que transmitía poderes mágicos… Podría suceder que los nietos —no los hijos— iniciaran una rebelión hacia sus padres y retomaran el camino hacia la ciudad de los abuelos. Para recibir la palabra mágica…» («L'inclinazione fiabesca», entrevista de Grytzko Mascieni en Per Italo Calvino, edición de Salvatore Maria Fares, Casagrande, Bellinzona, 1985, pp. 25-26).

[119] «También la vida de los niños […] será diferente porque cada vez verán menos a su padre y a su madre. Los niños no tendrán, por lo tanto, la neurosis actual, tendrán otras, aunque no las que les transmiten los padres. ¿Dónde estarán los niños? Ir a la escuela o a los orfanatos será muy difícil, a causa de los problemas de tráfico. Entonces, se quedarán en los enormes edificios de apartamentos, después saldrán las hordas a las calles, treparán a los techos de los autos y saquearán los almacenes de autoservicio. Podrán ser controlados de algún modo con música, con instrumentos musicales como sistros, acordeones antiguos y hasta flautas. La música será determinante para guiar el tropel de niños que ya no tendrán contacto con la naturaleza. Creo que habrá un renacimiento animal en las ciudades; ya se percibe en este siglo que hay grandes batallas urbanas entre hombres y los ratones, que son exterminados con

veneno: sin embargo, una parte resiste y logra propagarse de nuevo. Habrá, por lo tanto, ratones muy fuertes e inteligentes poblando el subsuelo con cierta hegemonía sobre otros animales a los que adiestrarán: serpientes, arañas… Toda una fauna que incidirá en el poder humano». («L'inclinazione fiabesca», entrevista de G. Mascioni cit.).

40

Desconfío mucho de la profundidad

120

Referimos aquí algunas de las respuestas que ha dado Calvino a muchas de las preguntas que se le hicieron durante nuestro coloquio.

Premisa. Respuesta a preguntas sobre su credo y su posición de escritor.

No soy un orador. Mi medio de expresión es la palabra escrita. La palabra escrita quiere decir ensayar una palabra en la escritura, luego borrarla, luego sustituirla por otra, para finalmente volver a la primera. Cosas que no pueden hacerse cuando uno habla. Así que cuando hablo me siento en desventaja y cada vez que digo una palabra quiero borrarla y corregirla. En cada frase que digo me gustaría poner una nota para precisar mejor lo que pienso. Por cierto, espero que no haya una grabadora que registre todo lo que digo (…) Nada de lo grabado tiene validez. No lo reconozco y no lo firmo.

Pertenezco a una generación que se ha nutrido más de los poetas italianos que de los narradores, a una literatura italiana cuya espina dorsal es la poesía y no tanto la prosa, autores que escriben poniendo atención a cada palabra, tal como hacen los poetas. Por esto me interesa muy poco la vertiente prosística de la poesía actual. Y lo que no perdono a Montale, al poeta que siempre preferí, es que haya bajado la tensión poética de sus tres grandes libros para escribir poemas simples y en prosa durante todo su último periodo, después de Satura (un libro bellísimo, donde la intensidad poética del gran Montale es notoria). Ha bajado continuamente el tono, y eso ha sido un hecho negativo porque ha alentado a muchos poetas jóvenes, y a otros menos jóvenes, a escribir poesía en un tono

discursivo y facilón. No quiero que la poesía sea necesariamente difícil de leer, pero sí debe ser difícil de escribir, llevar el rastro de una concentración interior. En suma, me gusta el narrador-narrador y el lírico-lírico. Inclusive entre los jóvenes poetas me gustan aquellos que muestran mayor concentración lírica o conceptual.

Escribir es mandar mensajes y contenidos por una vía especial. No simplemente transmitir una información, sino transmitir todo un mundo individual. En la escritura se comparten las propias obsesiones y tics lingüísticos que repercuten sobre las obsesiones personales del lector. Creo que es un dominio que no pueden abarcar otros medios de comunicación. Podría ser que, con la expansión de lo audiovisual, el libro ya no tenga un puesto en un altar exclusivo, porque hay muchos otros medios de propagación de las ideas. Aunque el libro goza de una mayor difusión. Con esto no quiero decir que el libro sea más leído o mejor leído. Quiero decir que me parece equivocada la conducta de aquellos que no hacen otra cosa que lamentarse de la omnipotencia de los mass media. Tan equivocada como la actitud contraria, es decir, ver la situación actual con demasiado optimismo. Creo que debemos buscar que se utilicen mejor los instrumentos con que contamos actualmente.

Con respecto a mi supuesto «optimismo iluminista», creo que no se manifestó precisamente en la época en que la crítica literaria me daba casi por unanimidad la etiqueta de «iluminista». Si bien tenía una raíz iluminista, a la vez había una grieta ya bastante grande desde entonces. Me movía en un cuadro histórico en el que confiaba… Siento que mi figura ha cambiado desde mi inicio hasta el día actual, aunque estos lineamientos hayan estado presentes desde entonces… También ha cambiado el mundo que me rodea… Sin embargo, más que emprender una batalla por un nombre, por una bandera, por una etiqueta, prefiero ser juzgado por una sola actitud: por lo que hago en la práctica. No reniego de mi filiación a una cultura «iluminista». A finales de los sesenta en Italia, digamos que en los años en que apareció la traducción de la Dialéctica del Iluminismo de Horkheimer y Adorno, el término iluminismo ya empezaba a tener una connotación peyorativa. Me di cuenta de que por esa vía se podía llegar a generalizaciones peligrosas. En resumen, se descalifican las simplezas del progresismo iluminista, pero las simplezas anti-iluministas me parecen aún peores.

Horkheimer y Adorno hacen de Ulises el primer iluminista y el primer burgués. Y bien, Ulises ha sido y siempre será mi héroe favorito, sin importar lo que se diga de él.

Algunas de mis prácticas narrativas que parecen privilegiar la estructura, un puro diseño, tienen sentido también en otro plano, digamos, de contenido filosófico. La estructura corresponde al tema. Por ejemplo, en El castillo de los destinos cruzados, que es tal vez mi libro más abstracto, contiene el fragmento más autobiográfico que he escrito (autobiográfico-ideológico), cuando hablo de los cuadros de Carpaccio del ciclo de san Jorge y san Jerónimo, hay ahí una especie de profesión de fe de mi moral.[121] Si yo hubiera muerto en ese entonces, me hubiera gustado que este texto se considerara mi testamento. Espero tener tiempo para escribir muchos otros testamentos, acaso contradictorios unos con otros… Pero ese texto es todavía un testamento válido…

Creo que, en efecto, hay una «crisis» en el sentido de lo que hoy se entiende por «literatura de la crisis». Se ha hablado demasiado de esto, por lo que yo no insisto en ello, pero lo cierto es que sí que hay una crisis. Lo que decía sobre el discurso y la superficie, se vincula también con la problemática de lo decible y lo no-decible, con la crisis de la palabra, analizada por los autores constantemente citados cuando se habla de esto: Hofmannsthal y Wittgenstein. Precisamente porque veo que cada vez hay menos propuestas de solución trato de hacer una literatura que sea modelo de operaciones limitadas pero eficaces a su manera.

Es difícil para mí adoptar una posición. La referencia que usted ha hecho de Vittorini es importante porque nos remite a la necesidad de plantear muchos problemas que parecieran apartados de la literatura, como él enunciaba. Por ejemplo, el de alentar una cultura que considere la responsabilidad en cada hecho de la sociedad y de la vida. Difícilmente podría seguir las posturas de Vittorini hoy, como su respaldo a la cultura industrial, su intransigencia total al respecto, o considerar que los males sociales que padecemos son consecuencia de no estar suficientemente industrializados. Vittorini era un hombre de posturas muy claras, de decisiones absolutas. Ahora no es posible tener esas posiciones tan tranchantes, quizá esto sea un efecto de la «cultura de la crisis».

Respuestas a preguntas acerca de su estilo y su opinión sobre otros autores.

También he partido de un lenguaje que en principio buscaba estar cerca del habla, de la lengua hablada de una región italiana, la Riviera ligur de Poniente. En mis primeros ejercicios de escritura intentaba también que cada frase tuviera una correspondencia literal con el dialecto. No sé si logré hacerlo. Lo cierto es que cada tanto recurría al italiano culto.

Obviamente para un italiano del norte es un gran problema escribir una novela utilizando este tipo de lenguaje. El tiempo narrativo italiano es el pasado remoto, que no existe en los dialectos ni en el habla del norte de Italia. En esta parte del país, no se dice io andai (yo fui), sino io sono andato (he ido). Nadie usa el pasado remoto en el norte, aunque hable un italiano perfecto. Entonces, la primera novela que escribí, la redacté en presente para evitar ese obstáculo. Porque si empezaba a decir andò (fue), fece (hizo), se podía considerar un toscanismo, algo que contrastaba con lo que era mi primera poética rudimentaria. Después no seguí en esa línea, porque poco a poco iba perdiendo ese radicalismo regionalista que, como se sabe, para los escritores italianos siempre ha sido muy importante, aunque también puede ser muy restrictivo. Así que decidí escribir en diferentes códigos, pero por lo general, en italiano literario. Entre tanto nació un italiano hablado, un panitaliano. Se originó sobre todo porque la gente escucha el televisor: el elemento lingüístico unificador en Italia probablemente fue la televisión, más que la escuela, el ejército o las primeras instituciones universitarias italianas.

Ciertamente creo que es verdad lo que preguntaba alguien: tengo un estilo muy diferente al de Queneau porque carezco de esas mezclas lingüísticas características de otra corriente de la literatura italiana. Hablo de aquellas cuyo representante es Gadda. En general, mi ideal lingüístico es más próximo a la levedad, propia de una expresión sintética y rápida, exenta de grumos verbales. Pero hay algunos aspectos que me ligan a Queneau. Compartimos el gusto, la obsesión, por la composición geométrica. Cierto amor por la novela construida sobre un diseño definido de principio a fin, en

mi caso ha sido un hecho instintivo, y después un elemento calculado cada vez más importante. Además, podemos disfrutar de la obra de autores muy diferentes de nosotros, yo he tenido como referencia a autores muy lejanos de mi escritura. Para referirme a autores de la literatura en inglés, que me parece que son los más conocidos, he oscilado siempre entre dos de la misma época, muy diferentes entre sí, aunque con elementos comunes: Stevenson y Conrad. De Stevenson destaco la ligereza, la transparencia de su estilo y su construcción lineal. En cambio, en Conrad hay un fuerte interés en lo humano, su narrativa gira en torno al personaje y a la situación hasta llegar a la exploración de todas las zonas oscuras, a la profundidad. Conrad escribía en un inglés incluso suntuoso, un inglés hiperliterario, extrañamente pleno de palabras de origen latino. Él decía que la lengua predilecta de su expresión literaria era el francés, que en su búsqueda obsesiva de la palabra precisa, buscaba primero en francés y después en inglés. No sé si sea verdad, porque cuando escribe alguna que otra frase en francés en sus novelas no es un registro de lengua culta. Su amor por la lengua inglesa lo lleva a crear una lengua exuberante, como la de muy pocos autores.

No conozco bien la literatura australiana. Leí algunas novelas de Patrick White, y aquí retomo el discurso que hacía sobre Conrad y su lenguaje noble y rico, fuertemente poético. Creo que Patrick White debe ser un autor muy representativo de Australia, aunque debo confesar que no sé mucho sobre el tema. No creo que se deba tomar partido por una especificidad literaria nacional. Es natural que un autor exprese su lugar propio, su tradición literaria, pero estas cualidades de un origen específico sirven para alimentar la literatura universal. Un gran escritor italiano, o un gran escritor australiano, no es aquel que se considera importante únicamente en el ámbito italiano o australiano, sino aquel que lleva su italianidad o australianidad a la literatura universal.

Respuestas a preguntas sobre Los amores difíciles y Marcovaldo.

En los primeros años de mi actividad literaria escribí muchos relatos. Incluso tal vez debí haber escrito más porque mi medio de expresión eran los relatos. Sin embargo, en cierto momento Pavese

—creo que fue él— me dijo: «ya hemos entendido que eres capaz de escribir relatos, debes empezar a escribir novelas». Por esta razón hice un esfuerzo y escribí mi primera novela. Enseguida me seguí esforzando por escribir más novelas fallidas. Perdí el tiempo intentando escribir novelas. Lo que traía en la cabeza, mis experiencias de juventud, lo expresaba con relatos, en aquella época hubiera podido escribir muchas historias. Pasado el tiempo, ya no es posible recuperarlas. Recogí los relatos en un volumen en 1958. Busqué reunirlos en series tituladas: Los idilios difíciles, Las memorias difíciles y Los amores difíciles, porque en todos los casos había problemas de comunicación.

En aquella época el aspecto teórico y mi postura literaria eran mucho menos conscientes de lo que fueron después. Debo decir que también estos Amores difíciles responden a un criterio de construcción formal, cada uno está centrado en una oposición muy simple. En general, cuando escribo parto de una imagen visual o de una situación esquemática que funciona como mecanismo. A veces traduzco una serie de experiencias con un mecanismo esquemático que enseguida se convierte en relato.

Empecé a publicar la serie de historias de Marcovaldo en un periódico. Aparecía en la tercera página de L'Unità entre 1951 y 1952. Elaboré este personaje inspirándome en un almacenista de la editorial donde trabajaba. Incluso la historia de las setas era real. Este hombre había encontrado setas en la calle, las comió y terminó intoxicado. Fue ahí cuando comencé a escribir esta clase de anécdotas que integran la serie. Luego escribí otras historias que se hicieron más largas y se incorporaron al volumen I racconti, de 1958. Ahí aparecen diez de las historias de Marcovaldo. Posteriormente, unos años después, publiqué Marcovaldo, al que se incorporaron otras diez. En un ensayo, Maria Corti sostiene que los diez primeros relatos comparten una coherencia formal y constituyen lo que ella llama un «macrotexto». Sin embargo, los diez añadidos en el volumen no corresponden al mismo esquema, por lo que la teoría del «macrotexto» voló por los aires. Recuerdo que, cuando se publicó el ensayo, le escribí una carta construyendo un esquema, todavía más complicado que el suyo, en el que sí entraban los veinte relatos. Lo interesante de la serie de los veinte, respecto a la primera de solo diez, es que estos se desarrollan en

una Italia «neorrealista», muy pobre; mientras que los segundos diez se ubican en un país «consumista». Estos relatos son de las cosas más sencillas que he escrito porque se basan en un contraste muy simple entre naturaleza y ciudad. Casi todos tienen un punto de partida en una estación del año y refieren la experiencia de las estaciones en la ciudad, donde de hecho cada una de ellas es mucho menos perceptible que en el campo. Y nunca tienen un final feliz… Lo publiqué pensándolo como libro para jóvenes, ya que no es una ley que los chicos deban leer solo historias con final feliz. Los jóvenes deben aprender que las cosas pueden salir mal. En síntesis, al principio se decía que no era un libro apto para chicos porque es muy triste… No obstante, terminó siendo un texto escolar, para educación secundaria. Sigo recibiendo montones de trabajos de chicos que escriben y dibujan más historias de Marcovaldo. Creo que el libro ha alcanzado en Italia uno de los más grandes tirajes, precisamente gracias a la difusión en las escuelas. Rivaliza con los libros de mi compatriota Edmondo De Amicis.

Respuesta a una pregunta sobre su última obra: la literatura como descripción.

Claro que puedo explicar un poco acerca de lo que será mi próximo libro, en parte ya escrito. Durante algunos años publiqué artículos de contenido literario, piezas que no estaban escritas en primera persona, pero tenían un personaje llamado el señor Palomar y que fundamentalmente eran descripciones. La idea primordial es que creo mucho en la superficie, en lo que se ve desde afuera. Desconfío mucho de la profundidad. No sé si lo explico bien, pero uno de los puntos clave de mi ideología, en esta época en que la cultura está enfocada en la profundidad, es llamar la atención hacia lo que se ve, lo que se toca, hacia las formas de las cosas. Hoy no nos damos tiempo para observar una cosa tal como es, sin que salten aquellos que dicen que detrás están las motivaciones inconscientes, los rasgos históricos y sociales, etc., siempre con la intención de culpar a alguien. Esta actitud nos impide ver cómo son las cosas que actúan concretamente para hacernos sufrir o gozar. Cuando escribo un texto que entra en esta línea, lo aparto para incluirlo en este libro, que tendrá como una de sus líneas temáticas la descripción de

los aspectos visibles de las cosas. Aquel texto del que me preguntaron acerca de los estorninos en Roma, forma parte de este libro.[122] En aquel tiempo, los estorninos eran un frecuente tema de conversación en Roma, porque era impresionante ver cómo ocupaban todo el cielo, y yo, por más que no sé mucho de la vida de los pájaros, quise escribir planteándome como propósito «decir solo lo que veo». Lo hice también para crear un poco de contraste con los asuntos habituales de las páginas literarias del diario para el que escribo, La Repubblica, páginas dedicadas a la cultura (Cultura con mayúscula), donde se habla siempre de libros, se debaten ideas. Me dije: esta vez voy a hablar de pájaros.

[120] Entrevista de Gaetano Rando, publicada en italiano en Queensland Dante Review, 1981 (abril, 1982), pp.11-16.

[121] Es la conclusión del capítulo «También quiero decir la mía». Véase la entrevista de Constance Markey, p. 246.

[122] En Palomar tiene el título «La invasión de los estorninos».

41

Escribo porque no servía

para el comercio

123

Queridas chicas, queridos chicos, estoy muy contento de estar aquí, después de tanto tiempo que me habían invitado a venir a Pésaro. Estoy feliz de ver la multitud, complacido de ver mi nombre en los muros de Pésaro junto con una cuchara, un tenedor y un cuchillo, que son instrumentos muy simpáticos. Me han dado una lista de preguntas, son más de cuarenta y si las respondiera todas, estaríamos aquí una semana. Hay algunas bastante difíciles, por ejemplo: «La comicidad en sus libros, siempre original, tiene a menudo un fondo ligeramente amargo. ¿Por qué tal amargura?». Podría explicar los tonos en que un autor puede escribir o tal vez por esa razón tendría que haber ido al psicoanalista. Humor, amargura: es muy difícil. Cada escritor tiene su tono, su acento; es un poco como el timbre de la voz, un temperamento.

Otra pregunta del mismo tipo: «El tono nada dramático con el que afronta incluso los peores aspectos de la vida humana, los personajes extravagantes que viven en sus relatos y el género literario irreal que eligió para su trilogía en Nuestros antepasados ¿son un reflejo de su personalidad o algo que usted mismo se impuso, una postura artificial? ¿Es por esto que se ha inspirado en modelos del pasado?». Diría que el acento de un escritor es algo que lo caracteriza y es muy difícil de definir. Hay escritores que parecen forzados, falsos, se ve que hacen las cosas por manierismo; solo el lector puede decirlo, solo los lectores pueden decir «esto suena extraño» o «esto es extraño, insólito, pero se siente que hay algo debajo». Muchas veces ni el escritor lo sabe: escribe así y a través de eso expresa la forma en que imagina, con eso pone las cosas en

marcha, comunica calor o frío, en resumen, se expresa a sí mismo.

Han hecho preguntas interesantes y serias, acá veo una: «¿A través de cuántas fases pasa la redacción de un libro? ¿Está siempre satisfecho? ¿Le sucede a veces que quiere volver a empezarlo a la luz de lo que pasa después?». Debo decir que nunca estoy satisfecho y por eso sigo escribiendo. Busco hacer algo que tenga significado, que represente mi modo de ver el mundo con historias, con una escritura en la que otros puedan reconocerse. ¿Satisfecho? No, nunca: no me hace feliz el acto de la escritura. En cambio, por ejemplo, un pintor ve cierta belleza en el gesto que hace, en el uso del color. El escritor no, pues trabaja con palabras. Si se escribe a mano, uno ve la fealdad de la propia caligrafía, si se hace a máquina, es algo mecánico. No hay una felicidad física en la escritura, al menos no para mí. Podría ser que para otros sí la haya, pero temo que quienes están demasiado satisfechos de escribir son los grafómanos, que escriben solo para sí mismos. Me siento satisfecho una vez que he escrito, por haber hecho algo, por terminar y ver la obra concluida. Tengo la satisfacción que puede sentir un artesano que ha construido un objeto o un mecanismo que funciona. En resumen, las cosas que escribo, aunque a veces no me siento del todo satisfecho, son cosas que he hecho y que adoptan una forma ya estática; es por esto que a veces mis libros no son novelas que empiezan y terminan, sino que están hechos de muchas piezas colocadas juntas y a veces pienso: «podría agregar más elementos a aquel libro», porque en mi trabajo procedo un poco por acumulación. Trabajo mucho, cada página que escribo está muy elaborada, es decir, que hago varias redacciones. Hay textos que me llegan de un solo golpe, y así como llegan se quedan, pero lo habitual es que escriba y corrija; escribo y corrijo; llegado cierto punto ya no entiendo nada de lo que escribí en alguna página, porque la primera redacción invariablemente la hago a mano, luego hago muchas correcciones con letra más pequeña, y enseguida otras con letra cada vez más pequeña, hasta llegar a añadir más texto en letras microscópicas. Al final debo leerlo con lupa, para entender lo que escribí. Enseguida, copio todo a mano y después a máquina, quizá releo todo y digo: «oh, este fragmento resultó débil, no transmite nada»; entonces siento el deseo de rehacerlo todo, entender cuál es el punto, qué debo agregar para dar a esta historia ritmo, movimiento, tensión. Hay también un «algo», como en una

composición musical que debe tener cierto ritmo: a veces se consigue de inmediato, de un tirón, y otras veces hay que repensarlo todo.

Hay otra pregunta relacionada con este tema: «Cuando escribe, ¿le ha pasado que no encuentra los vocablos para expresar sus sensaciones e impresiones?». Sí, a menudo siento la necesidad de una palabra que exprese algo preciso y no la encuentro. Entonces reflexiono, procedo por asociación: es una palabra semejante, pero no es esta, es otra que debe tener un matiz similar. A veces recurro al diccionario, diccionarios de nomenclaturas, por ejemplo, diccionarios que consignan familias de palabras. Como muchas personas, uso un diccionario que no es muy bueno, pero sí muy práctico, el Palazzi: tomo una palabra cercana a lo que estoy buscando y veo todas aquellas que se le asocian. A veces, también uso el Tommaseo, el gran diccionario de nuestra lengua, pero es del siglo pasado, por lo que refleja una lengua bastante lejana de nosotros. Otras veces uso un diccionario de finales del siglo XIX que puedo encontrar en los anticuarios, se llama Premoli, es un tanto desordenado, chapucero, pero consigna bastantes palabras. No es tan importante que sean, o no, las palabras que uno está buscando, sino que se presenten naturalmente y ayuden a la fluidez de la escritura del pensamiento, que no obstruyan la atención.

Hay una segunda parte de esta pregunta: «¿Alguna vez ha acuñado algún término nuevo que ahora esté en el uso corriente?». No, creo que no. Hay escritores importantes que inventan palabras, que tienen una gran fantasía lingüística. Podría decir que yo uso palabras de la lengua en uso, no me destaco del italiano común. Los extranjeros que leen mis textos en italiano tienen ciertos problemas, porque dicen que mi lengua es muy rica, que utilizo muchos vocablos que no conocen. Sin embargo, creo que no me aparto de la lengua corriente, e incluso cuando escribo historias que se desarrollan en otras épocas y son fantásticas busco siempre que mi italiano sea moderno.

¿Tiene usted un arma secreta para alcanzar el éxito?

No, y de hecho no creo que ese secreto exista. Creo que no me

planteo el problema del éxito, escribo algo que me interesa escribir. Por lo general, me pongo un problema, quiero escribir un libro de estas características, que presente determinadas dificultades, suelo hacer apuestas conmigo mismo, es una especie de desafío personal, «veamos si logro escribir algo así». No es cuestión de éxito, pienso en escribir algo que tenga significado y entre en el flujo de la literatura moderna; es un desafío a mí mismo y a los demás escritores de mi época. El éxito editorial puede llegar o no. En cierto punto se ve que incluso libros que eran considerados difíciles, libros para pocos, encuentran su público. Creo que actualmente se habla demasiado en términos de triunfo, de venta. Incluso entre sus preguntas había una sobre este libro, El best seller a la italiana,[124] que me parece un libro muy desafortunado, incluso en su idea: en un país donde se lee poco, como en Italia (donde hasta los éxitos son éxitos limitados), mirar con una especie de malevolencia a escritores cuyos libros han encontrado el favor del público —haciendo cosas que no halagaban el gusto simple, sino el exigente— y en lugar de estar contentos se cuestione el esfuerzo del autor. Ver esto como una maniobra de intereses bajos es absolutamente absurdo y no tiene ningún sentido. Es cierto que hay escritores puramente comerciales, pero son aquellos que halagan a un público de gusto fácil. Por ejemplo, Si una noche de invierno un viajero, la última novela que he publicado y me ha costado muchísimo esfuerzo, es un libro que según el editor podía tener a lo sumo un tiraje de diez mil ejemplares. No parecía un libro para público muy extenso: era un texto del que todos mis colegas que lo leyeron antes de publicarlo opinaron que suscitaría un interés limitado. A pesar de las opiniones, el libro tuvo cierta fortuna, aunque no extraordinaria, pronto alcanzó los cien mil ejemplares, fue algo muy gratificante. No hay ninguna maniobra secreta del escritor, tampoco del editor. Las editoriales suelen ser prudentes, no se aventuran con grandes tirajes porque al año siguiente estarían obligados a rematar esos títulos en librerías de segunda mano. Es una especie de diálogo entre el libro y el público: si el público responde, entonces se reimprimen más ejemplares.

Me gustaría, si es posible, saber por qué escribe.

Es una bella pregunta. Escribo porque no se me daba bien el comercio, no se me daba bien el deporte, ni tantas otras cosas; para usar una frase famosa, era un poco como «el idiota de la familia». Sartre publicó una biografía de Flaubert titulada El idiota de la familia. En general quien escribe es alguien que se da cuenta, entre todas las cosas que intenta hacer, de que estar en una mesa y sacar todo lo que sale de su cabeza y de su pluma es una manera de realizarse y comunicarse. Puedo decir que escribo para comunicar, porque la escritura es el modo en que logro hacer pasar cosas a través mío, cosas que tal vez vienen a mí de la cultura que me rodea, de la vida, de la experiencia, de la literatura que me precede y a la que yo, por mi parte, aporto mis experiencias personales, esas que atraviesan a todo ser humano, para ponerlas en circulación. Es por esto que escribo: para volverme instrumento de algo que con toda seguridad es más grande que yo; la manera en que los hombres miran, juzgan, comentan y expresan el mundo, hacer pasar a través de mí todo esto y hacerlo circular. Esta es una de las muchas maneras en que una cultura, una civilización, una sociedad viven asimilando experiencias, para volver a ponerlas en circulación.

¿No cree que el barón rampante debe bajar de los árboles y enfrentar la realidad sin rehuir los problemas que conlleva?

Si el barón rampante no hubiera subido a los árboles, o si hubiera subido y luego bajado, no existiría el libro. En general, un libro narra algo que se aleja de lo ordinario o del modo normal en que suceden las cosas.

¿Cómo escribí el libro? Lo hice desarrollando un motivo, quizá un motivo que tenía en mi memoria: cuando era chico me subía a los árboles y pasaba horas ahí; luego lo llevé al extremo y terminé por construir una especie de símbolo. ¿Símbolo de qué? A veces un símbolo tiene varios significados: un símbolo del escritor, del poeta alejado del mundo para mirarlo desde la distancia, además de que se debe tener fe en un rigor que los demás no entienden. Puede ser también un símbolo más general del hombre que se aleja para tratar de entender, que prefiere tomar distancia, pero al mismo tiempo sentirse ligado, sin sentirse aislado de lo que sucede en la tierra. Resultó una historia paradójica, que se sostiene precisamente porque, entre todos los casos posibles de esta relación entre los

árboles y la tierra, el barón se ajusta a esa regla peculiar y la sigue hasta el final. La anécdota desarrolla su rigor en el hecho de ser la historia de un personaje que sigue su propia exigencia. Es cierto que al final hubiera podido bajarlo de los árboles. Me parece que en una adaptación teatral que se hizo hace unos años, al final el barón rampante bajaba a la tierra: esto da una moral a la historia, pero quizá sea una moral un poco simple. Preferí que esa ley, el imperativo categórico que el barón se impuso a sí mismo fuera cumplido hasta el final de su vida. Los libros, las invenciones literarias, importan también por su aspecto paradójico, porque llevan hasta el final algo difícil de imponer. Me gusta escribir libros sobre los inventos de mi imaginación, que sean difíciles de expresar porque eso es lo que estimula la reflexión. En cambio, no quiero dar una solución que deje contentos a todos, que deje en su lugar todas las conciencias. Quiero agitar. La literatura importante es aquella que te coloca frente a cosas para desafiar el sentido común… Ese libro quiso ser así.

En El vizconde demediado el personaje principal está dividido en una parte buena y otra mala. ¿Corresponde a su concepto de la humanidad? Si es así, ¿por qué hizo que aparecieran la dos partes en momentos diferentes? ¿Por qué primero la parte mala y no la buena?

Cuando empecé a escribir El vizconde demediado quería sobre todo una historia divertida, para divertirme yo y posiblemente para que se divirtieran otras personas también. Tenía la imagen de un hombre cortado en dos y pensé que el tema del hombre cortado en dos, el hombre demediado, era un tema significativo, que tenía un significado contemporáneo: todos nos sentimos de algún modo incompletos, todos realizamos una parte de nosotros y otra no. Para hacer esto busqué componer una historia que se sostuviera simétricamente, con ritmo de relato de aventuras, ligera, casi como de ballet. Para diferenciar las dos mitades me pareció buena idea hacer que una fuera mala y la otra buena, de manera que se creara un contraste extremo.[125] Toda la construcción narrativa está basada en contrastes, la historia se sostiene en una serie de efectos sorpresa. Por ejemplo, me pareció que crearía un efecto extremadamente sorpresivo si en lugar del vizconde entero

regresara solo una mitad malvada…. Y el hecho de que después, en cierto momento, se descubriera otra mitad completamente bondadosa, opuesta a la mitad cruel, daba otro efecto de sorpresa. Que ambas mitades, tanto la mala como la buena, fueran igualmente insoportables, daba un efecto significativo, y a la vez cómico. Porque a veces los buenos, las personas programadas con demasiada bondad, pletóricas de buenas intenciones, son terriblemente fastidiosas. Lo importante en un proyecto así es hacer una historia que funcione en su técnica narrativa, que atrape al lector. Al mismo tiempo siempre soy muy escrupuloso con el significado: cuido que una historia no acabe siendo interpretada de forma contraria a como la había pensado. Por lo tanto, los significados son también invaluables. Otra cuestión: en un relato como este es también muy importante el aspecto de la funcionalidad narrativa, es decir, pensar en el divertimiento. Creo que divertir es una función social, corresponde con mi código moral. Pienso que el lector que debe deglutir todas estas páginas debe divertirse, tener una gratificación. Este es mi código moral: alguien compra un libro, gasta su dinero, invierte su tiempo, lo justo es que se divierta. No soy el único que piensa así. También, por ejemplo, un escritor muy atento al contenido como Bertolt Brecht decía que la primera función social de una obra teatral era la diversión. Pienso que la diversión es algo muy serio.

Nos gustaría saber cuál es, según usted, la función del escritor y de la literatura y por qué la literatura italiana casi nunca logra ir más allá de los confines nacionales.

Esta es también una pregunta larga. La función del autor y de la literatura es algo que uno trata de entender al momento de practicarla. La literatura es un aspecto de la civilización, un aspecto de la vida que nos circunda y sin la cual creo que la vida sería muy pobre. Podemos decir que la literatura enriquece, multiplica y refleja la vida, y que nuestra vida sin los grandes escritores, los grandes poetas del pasado, sería mucho más pobre y que una literatura vive cuando tiene una continuidad, cuando hay alguien que, bien o mal, la lleva hacia adelante. Podría entonces decir que escribo para llevar adelante algo que considero muy importante y

que es el pasado de la literatura. Quizá hay periodos magros, quizá nosotros los contemporáneos seamos sucesores indignos de los periodos gloriosos… Pero tal vez después de nosotros vendrán otros mejores. La literatura italiana ha sido una gran literatura, eran siglos en los que en el resto de Europa aún no la tenían. En el siglo XIV en Europa, solo en Italia había literatura. En el XV la literatura italiana era importantísima. En el siglo XVI había personajes muy curiosos como Giordano Bruno, Campanella o grandes científicos como Galileo, que escriben con una prosa magnífica. La literatura italiana ha tenido grandes figuras al inicio del siglo XIX como Leopardi y Manzoni. Lo que más importa para nosotros es la novela, y es precisamente el aspecto más débil de la literatura italiana en la actualidad, pues no tuvo una tradición novelística en el siglo XIX. Así que es crucial que en las escuelas se implemente el estudio de la literatura italiana integrado con la tradición literaria francesa, inglesa, rusa y todo lo que se pueda ver de la gran poesía en otras lenguas. Creo que hoy debemos pensar en términos de literatura internacional; todos estamos influenciados en mayor o menor medida por las grandes literaturas extranjeras. Al mismo tiempo, en lo personal me siento muy ligado a la literatura italiana, sobre todo la del pasado. En este momento se lee a más autores del propio país que a los extranjeros. La literatura italiana no es muy leída en el extranjero, pero de vez en cuando aparece un autor que, por algún motivo, ya sea en razón del contenido de su obra o por las formas novedosas en que escribe, resulta interesante. Entonces se le traduce y se lee y se cita, de manera que no se puede decir que las letras italianas estén completamente eliminadas del circuito internacional. Hay que interesarse por la literatura extranjera porque debemos tener una mirada planetaria y mirar al mundo entero, y, al mismo tiempo, escribir pensando en que nuestros textos no solo son leídos en nuestro país, sino que podemos circular y participar en el diálogo mundial.

Nos gustaría que desarrollara su concepto del tiempo segmentado, un gran estímulo para nosotros durante la lectura de sus últimos libros, Tiempo cero y Si una noche de invierno un viajero, ¿podría explicarnos las consecuencias que produce tal concepto en la dimensión espacio-temporal de la ficción literaria?

El concepto del tiempo. Es un problema clave de la narrativa contemporánea. Qué es el tiempo y la representación literaria de esta dimensión, ocupa gran parte de la literatura del siglo XX, por ejemplo, la obra monumental de Marcel Proust, En busca del tiempo perdido, destaca la repetición de ciclos en el tiempo personal, individual, y marca cómo se superponen en la memoria de la persona los momentos aislados en el tiempo lineal. La obra de Joyce recupera el tiempo interior, el tiempo del monólogo interior. Se puede decir que todos los grandes innovadores de la narrativa de nuestro siglo han cimentado su propia idea del tiempo; simultáneamente, en física se iniciaba la teoría de la relatividad, y en filosofía se cuestionaba la idea del tiempo. Para escribir los relatos incluidos en Tiempo cero, continuación de Las cosmicómicas, me basé en lecturas de física relativista para describir cómo imaginaba el tiempo. Por ejemplo, cuento la historia de un cazador de leones africanos que al disparar su arma se pregunta si él matará al león o el león lo matará a él. Percibe el tiempo, el tiempo futuro, como un repertorio de posibilidades, todas igualmente presentes, como si cada milésima de segundo de su tiempo fuera una concretización espacial de lo que está sucediendo. No sé si tengo un concepto del tiempo; a veces me pongo a pensar y hago hipótesis, en general procedo haciendo hipótesis, podría ser así. Eso no significa que hoy venga a decir: esto es lo que pienso y lo que todos deben pensar, y si no lo hacen, cuidado. Lo que digo es que intentemos ver si una historia relatada de esta forma se sostiene, esa es mi manera de proceder. Soy probablemente un hombre que, al final de su vida, no habrá enseñado certezas, sino dudas probablemente, una forma de plantearse problemas. He enseñado… [Cambio de cinta]. …lo que se puede lograr pensando: «sí, ahora hago esto», sin dejar de considerar que las cosas podrían funcionar de otra forma, eso me parece más estimulante que avanzar directo, con una certeza excesiva. Cuando se actúa se requiere tener alguna certeza, sin embargo, tener en mente que las cosas también podrían ser de otra manera puede evitar darse un golpe de la cabeza contra el techo. Esto es una digresión moral grosso modo, que se puede tomar o dejar. Por otra parte, puede suceder que en mi obra, en cierto momento, se refleje mi filosofía del tiempo, pero ahora mismo no podría explicarla.

En algunas partes del libro que estoy escribiendo se aborda también

el problema del tiempo, es decir, un problema filosófico vigente. Si lo que escribo sirve como material para la reflexión, yo me siento satisfecho.

¿La tendencia del Calvino escritor a evadirse de la realidad regulada por principios racionales se aplica también al Calvino hombre?

Es una pregunta que engloba varias. Si entiendo bien, hay que preguntarse si como autor evado una realidad racional, y luego si hago lo mismo como hombre, y enseguida si estos comportamientos se concilian o no, ¿es así? Diría que no sé si huyo de la realidad racional: a menudo represento cosas inverosímiles, detrás de las cuales hay, sin embargo, un razonamiento, un esquema, un mecanismo que tal vez se puede aplicar a la realidad de todos los días. Un matemático habla de entidades que no existen, pero sus cálculos y sus ecuaciones pueden ser aplicados a objetos del universo. Así es también el trabajo de un filósofo que desarrolla conceptos abstractos, así procede también el escritor de ficción cuya invención es inverosímil y no pretende que se tome como real. Lo que importa es su mecanismo, similar a lo que sucede con el pensamiento matemático o lógico. Creo que hay una lógica en todo lo que escribo. Los escritores irracionales son de otro tipo, pueden ser extraordinarios autores, más ligados a las cosas reales, asuntos de sentimientos fisiológicos o de la existencia y son plenamente realistas. Pero son realistas en tanto que captan las fuerzas psíquicas y aspectos de la vida que no pueden ser definidos en términos racionales. Creo que no pertenezco a este tipo de escritores, pienso que estoy más orientado hacia las construcciones lógico-abstractas, por lo que estaría más del lado de la racionalidad que de la realidad. En cuanto a la diferencia entre el yo escritor y el yo persona, no sé… A lo largo de los años creo que me he identificado más con mi yo escritor porque en el fondo no hago nada más, me expreso siempre a través de lo que escribo. No sé si he respondido satisfactoriamente a esta pregunta dificilísima.

Yo no soy ni estudiante ni profesora, soy una piamontesa de la Valsesia que ha vivido sucesos de la Resistencia en primera persona de forma

muy trágica, lo que me llevó a tener desde entonces una conciencia política. Estudié en Turín y el primer autor que realmente me fascinó fue Pavese. Después de Pavese, no sé cómo llegó a mis manos El sendero de los nidos de araña, cuya lectura hizo madurar aún más mi conciencia política. Como he leído todos sus libros, que me gustan mucho, me agradaría que explicara el sentido de lo fantástico en su trilogía El barón rampante, El vizconde demediado y El caballero inexistente. No sé si hice bien la pregunta.

Creo que en su pregunta está implícita la observación de una contradicción entre mis inicios realistas, ligados a la experiencia histórica vivida, y el desarrollo de mi narrativa en sentido fantástico. Para mí, como para muchos de nuestra generación, la guerra, la ocupación alemana, la Resistencia han sido experiencias fundamentales, trágicas, que de alguna forma han determinado nuestra vida. El sendero de los nidos de araña, sobre el que hay muchas preguntas hoy, es un libro escrito después de esa experiencia, se narra una historia imaginaria con personajes basados en gente que conocí y me impactaron durante los meses terribles de la guerra partisana. En vista de que al término de la guerra se había empezado a hablar de la Resistencia en tono triunfalista, quise dar a mi historia un carácter desprovisto de celebración, encarando su realidad más brutal, con intención de revelar sobre todo su ritmo vital, su energía y a la vez el sabor amargo que había tenido aquella experiencia. Tenía un programa literario, quería narrar la Resistencia de forma diferente a como se había empezado a hacer en aquel tiempo. Era igualmente un programa moral, una literatura nada edificante que tocara en verdad la realidad de los problemas humanos que la Resistencia había puesto en juego. A partir de ese momento, los críticos, empezando por Pavese, quien fue el primero en leer el libro y hacer que se publicara, ponían el énfasis en el aspecto fantástico, imaginativo y casi de cuento popular. Esto significa que empecé siendo un escritor realista porque aquel terrible episodio de la guerra me había dado una experiencia de realidad y de contacto con las personas que mi vida hasta ese momento no había tenido, mi vida de muchacho burgués que había vivido un poco bajo una campana de vidrio. El carácter que yo le daba de manera espontánea, el acento que imprimía, era de transfiguración fantástica, de fábula. Esto se dio en la primera novela y en los

relatos inspirados en la experiencia partisana, como Por último, el cuervo y en algunos otros. Los críticos empezaron a hablar de mí clasificándome como autor neorrealista, pero fantasioso, fantástico, fabulador. Después de varios intentos de escribir novelas realistas, que no resultaron bien al representar la realidad de la posguerra, probé escribir historias francamente fantásticas y logré hacerlo mejor. De manera que seguí por ese camino, aunque sin decir: «ahora solo fantástico, no me ocupo de la realidad». Elaboré un tipo de narrativa autobiográfico-intelectual que habla de la realidad contemporánea como La especulación inmobiliaria, La nube de smog o La jornada de un escrutador. Sin embargo, cierta energía, cierto giro de aventura que necesitaba darle a mi narrativa, se me daba mejor en los textos fantásticos que en los realistas. La realidad en mi entorno se ve como en un sueño, el contacto con la realidad es un poco deprimente, me surgían textos depresivos, tristes… Yo quería escribir textos que tuvieran más energía. Paradójicamente, lo que buscaba con esa energía, con ese giro de aventura en mi discurso, era seguir fiel a mi inicio como narrador de la épica del desvencijado ejército partisano. Escribir textos fantásticos significaba cierta infidelidad a mis inicios, pero, como es a menudo la infidelidad, era asimismo una forma de fidelidad traspuesta a otro plano.[126]

Usted ha hablado de la guerra partisana como de un inmenso trauma. ¿Qué recuerda exactamente de aquel periodo?

Ahora que estamos más viejos y se han acumulado tantas experiencias en el mundo, en la experiencia histórica del mundo, se puede decir que aquel periodo ha sido más bien breve. Sin embargo, para quienes la vivimos, son meses que cuentan como años, incluso días que tienen una duración particular, íntima. Aquí volvemos al asunto del tiempo, el problema de lo que es el tiempo para cada uno de nosotros. Es enorme, pues es muy difícil decir sintéticamente lo que fue aquel periodo: ha sido una fase de nuestra vida, sobre todo para quien se vio involucrado y debió tomar decisiones. Durante la ocupación alemana sucedían cosas terribles. Los padres eran enrolados en lugar de los hijos que se negaban a entrar al ejército para volverse partisanos, eso provocaba tremendos

problemas morales. Mi madre fue rehén de las SS durante un mes, mi padre estuvo detenido un par de meses: tuve que tomar decisiones durísimas cuando me enteré de que la vida de mis padres estaba en juego. Cosas así dejan huella. En aquella época yo tenía veinte años y me enfrenté de pronto a la necesidad no sé si de madurar (porque madurar es siempre un proceso lento), pero sí pasé de una fase de mi vida a otra, a una nueva y diferente concepción del mundo. Es muy largo relatarlo, pero intentaré hacerlo. Veo que una de las preguntas escritas dice si volveré a escribir sobre la Resistencia. Por desgracia, la memoria borra muchas cosas. Hace tiempo empecé a escribir un texto sobre la Resistencia, tal vez lo retome y lo incorpore en la larga lista de libros que estoy preparando. Se trata de una especie de batalla con la memoria para recordar un episodio y poder traerlo a la memoria, para contraponerlo a la manera en la que se habla de estas cosas, con ánimo histórico o celebratorio, periodístico o político, e intentar recuperar lo que fue verdaderamente la realidad que vivimos.

En la novela El sendero de los nidos de araña, ¿usted se identifica más con Kim, intelectual y burgués, o con Pin, el muchacho marginado que ve la Resistencia con sus ojos de niño?

En aquella época casi todos los que escribían sobre la Resistencia lo hacían en primera persona, contaban su propia experiencia. Yo elegí hacerlo de otro modo. Me parecía que mi experiencia estaba llena de angustia, demasiado desordenada: no me resultaba ejemplar. Entonces traté de escribir una historia objetiva, tomando como centro a un niño, un muchachito que conocí muy bien y que andaba con grupos de bandoleros. Representé la Resistencia a través de los ojos de un niño: esa era una forma de distanciamiento, de extrañamiento. Quienes profundicen en el estudio literario leerán la teoría de Bertolt Brecht, que sostiene que la representación épica debe hacerse desde la distancia, debe ser vista desde afuera. Hay varias teorías en nuestro siglo, por ejemplo una del soviético Shklovski habla del extrañamiento. Yo, sin saber mucho de estas cosas, instintivamente elegí ver la Resistencia a través de los ojos de un niño que poco a poco se daba cuenta de lo que sucedía, aunque

no por completo. Así pues, en cierto sentido es una experiencia muy diferente. Yo la viví siendo un joven, un estudiante burgués que vivía en un mundo muy tranquilo en medio de una realidad brutal y terrible. Mi historia era completamente diferente a la del niño nacido en el subproletariado. Pero la distancia era correspondiente, simétrica. En cierto punto, para permitir que se hicieran cuestionamientos, introduje a un personaje intelectual en un capítulo que está un poco al margen de la trama de la novela. Kim es el personaje que reflexiona. Tampoco me identifico con ese personaje, no es autobiográfico, está basado en un amigo mío, una persona que existe, ahora es médico en Turín y sus propuestas sobre la legislación de la medicina del trabajo son muy importantes.[127] En aquella época era el comisario de división del grupo al que yo pertenecía y los razonamientos de Kim en gran parte eran los que hacía esta persona. Yo me encuentro tanto con el mocoso de los bajos fondos como en el intelectual que reflexiona: no soy ninguno de los dos, pero de algún modo participo en uno y otro.

En su opinión, ¿qué importancia tiene hoy el libro para los jóvenes en una sociedad tan influenciada por los mass media?

El libro es una cosa diferente. A veces detienes la lectura y lo cierras, también puedes apagar la televisión, pero el libro se queda ahí, lo cierras, lo vuelves a abrir, te puedes detener en una frase y releerla todas las veces que quieras, reflexionar sobre ella. Creo que la función del libro es insustituible. No soy de los que se lamentan por el embrutecimiento que provoca la televisión, los casetes o los discos, hay que adaptarse a vivir en la época que te tocó, hay que extraer todo lo bueno que haya en los medios que tenemos a disposición. Pero los libros son insustituibles, quizá requieren de un pequeño esfuerzo, pero luego nos damos cuenta de que vale la pena. No es una obligación, hay quienes se niegan a leer libros. La lectura debe ser algo que da placer, que divierte y apasiona, podemos encontrar verdades que no están en ninguna otra parte. Es cierto que la escuela debe enseñar a leer, por lo que esperamos que de la enorme masa de jóvenes que van a la escuela, más de alguno adquiera la pasión por los libros. Hay que tener paciencia con los demás, no hay que hacer dramas con esto.

Si pudiese regresar en el tiempo, ¿qué libro no escribiría y por qué? ¿Cuál de sus libros es su preferido? ¿Ahora escribe porque le gusta o solo porque es su profesión? Finalmente, ¿piensa que actualmente el público lee sus libros porque le gustan o nada más porque son de Calvino?

Son muchas preguntas. Una vez escribí que uno nunca debería escribir el primer libro, pero lo hice en medio de todo un contexto que ahora trato de reconstruir. Es porque, al escribir, se destruye un poco el material de la memoria sobre el que se construye el primer libro, se destruye porque deja de existir como memoria, pasa a existir como escritura. Aunque en cierto sentido también se salva, porque es importante la experiencia de escribir en la inmediatez. Hoy pienso que hubiera debido escribir inmediatamente después de la Liberación, después de la Resistencia. En aquel tiempo yo era un autor de cuentos; tendría que haber escrito más, porque con los cuentos hubiera podido salvar muchos episodios que después ya no fui capaz de escribir. No soy alguien que escribe un libro al año, o cada dos años. Paso muchos años sin escribir, así que estoy contento con los libros que he escrito, porque de otra manera, mi obra… Algunas ideas se pierden si no se escriben al momento de pensarlas, y en consecuencia ya no se escriben. Me hubiera gustado escribir más porque algunos textos hubieran servido de puente entre un libro y otro, pero se quedaron en el intento, no los escribí. No hay uno de mis libros que no escribiría si regresara en el tiempo: lo que hice, se queda.

En cuanto al libro preferido, pienso que me salió bastante bien Las ciudades invisibles. Es un libro situado muy lejos de mí, en el que reúno una serie de relatos breves o poemas en prosa que hasta ahora nadie había intentado. Dice cosas sobre la ciudad, sobre la sociedad en sentido absoluto, fuera del tiempo, pero también de las ciudades en que vivimos en la actualidad. Es un libro que mucha gente ama y que extrañamente ha encontrado muchos lectores fuera de Italia, en Estados Unidos, por ejemplo, donde uno imagina que les gustan los libros de un tipo completamente diferente, no obstante, se puede decir que mi libro ha gustado mucho allá. Ha gustado sobre todo a determinados perfiles, como los poetas. Es un

libro importante para los poetas norteamericanos de las generaciones recientes, al igual que para los arquitectos y urbanistas. También se lo cita con frecuencia en Italia y en Francia, porque arranca de una serie de reflexiones comunes sobre arquitectura y urbanismo. Puedo decir entonces que Las ciudades invisibles es el libro que siento más terminado, en el que logré hacer realmente lo que me proponía.

¿Si escribo porque me gusta o porque es mi profesión? ¿Qué más podría hacer? No podría cambiar de profesión a la edad que tengo, así que sigo escribiendo. La pregunta interesante sería: «¿en sus inicios pensó que algún día sería tan famoso? ¿Si no hubiera tenido éxito, hubiera seguido escribiendo de todas formas?». No, uno va avanzando mediante ensayos. Yo no estaba seguro de ser un escritor, debo decir que he tenido mucha suerte y que las cosas me han salido bastante bien. Mi primer libro tuvo éxito en aquella época, creo que se imprimieron tres mil ejemplares, luego otros dos mil. Cinco mil ejemplares en 1947 era extraordinario, además los críticos hablaron bien de él. Creo que hubo pocas reseñas negativas, así que fue un gran éxito. No me di cuenta en su momento, pensé que me había ido bien, pero no estaba seguro de poder escribir otro libro, así que durante muchos años estuve inseguro de mí y de mi vocación. Ser escritor de profesión, reconocer cómo mía esa profesión fue algo que hice muy tarde, cuando vi que los demás me consideraban uno de ellos. Escribí porque tenía esa pasión, esa vocación. Para mí era más fácil escribir que hacer cualquier otra cosa, avanzando con tentativas, hasta que en definitiva los demás me consideraron escritor. No me autodenominé.

Finalmente, «¿piensa que actualmente el público lee sus libros porque le gustan o nada más porque son de Calvino?». Yo espero que los lean porque les gustan. Por otro lado, también provoco pequeñas frustraciones en mis lectores: si escribí un libro de cierto tipo no me interesa escribir otro con la misma fórmula, me gusta inventar algo nuevo. Entonces, el lector del primer libro de Calvino espera otro de tipo similar, pero encuentra uno muy distinto. Es precisamente lo contrario de lo que sucede con los libros repetitivos de algunos autores, yo espero que la gente lea cada libro por sí mismo, porque ese libro particular le interesa, o bien que no lo lea porque no le interesa.

Si se encontrara con una persona cansada de la existencia, ¿qué le diría para convencerla, para demostrarle que la vida vale la pena? Manzoni hablaba de sus veinticinco lectores, usted habla de un Lector y una Lectora en Si una noche de invierno un viajero, me gustaría preguntarle acerca de las connotaciones del lector ideal, si es que existe.

Además, quiero hacerle otras preguntas, primero algo relacionado con el teatro: ¿qué relación hay entre su obra literaria y el teatro? Hace un momento usted habló de una adaptación teatral del Barón rampante. En lo personal, formo parte de un grupo de teatro y el libro que acaba de citar, Las ciudades invisibles, nos impactó porque es riquísimo también en el sentido teatral. ¿Cuáles piensa que son las dificultades y las riquezas de operaciones de este tipo, de adaptaciones de una obra a otro tipo de lenguaje?

En la edición de 1964 de El sendero de los nidos de araña, usted hizo modificaciones al texto original. Por ejemplo, a propósito de los personajes sureños que usted define como «terroni»,[128] *y más tarde los nombra «marginados pobres», y a las mujeres primero les dice «bestias asquerosas», y en la corrección las elogia como figuras maternas. ¿A qué se debieron estos cambios? Es decir, en la primera versión los meridionales son llamados «terroni» para enseguida endulzar esa imagen; y las mujeres llamadas «bestias asquerosas» dejaron de existir en la segunda edición, e inclusive se elogia la figura materna. ¿A qué obedecen estos cambios?*

En 1968, usted rechazó recibir el Premio Viareggio.[129] *¿Sigue fiel a esa postura o ha cambiado su opinión sobre los premios literarios?*

En varios puntos de Tiempo cero, en el momento de hacer una larga lista de elementos, usted renuncia al uso de las comas, cosa que no sucede en la mayor parte de sus otros relatos, como por ejemplo los de Por último, el cuervo. Si las comas han sido eliminadas para dar una imagen general de objetos múltiples, imagen que no se puede obtener usando comas, pues separan gráficamente las palabras, ¿por qué no usó guiones?

Al leer El sendero de los nidos de araña he notado que además de Pin, el niño inmerso en el incomprensible mundo de los adultos y en la

atmósfera violenta de la guerra, resalta particularmente la imagen cálida y más humana del primo, en franco contraste con la frialdad del resto de los personajes, al menos así me lo parece. ¿Esta figura que ayuda a Pin y se acerca a él en momentos de soledad y dolor está ligada al recuerdo de alguna persona cercana a usted o es un personaje incidental?

Pienso que ya son suficientes preguntas. El lector ideal, en el libro donde el Lector es el protagonista, tiene escasos rasgos, no tiene personalidad, se llama Lector y es un poco pasivo. En cambio, la Lectora está más construida como personaje, elaboré una imagen de mujer apasionada por la lectura. Puedo decir que a veces pienso en cuál será la reacción de los lectores ante lo que estoy escribiendo, algo que será leído por una persona que tal vez conoces, o no. El público no tiene rostro, es un público desconocido para mí. Pienso que las personas para quienes escribo han leído otros libros contemporáneos. Mi libro entra en un contexto de literatura contemporánea. Elsa Morante, cuando escribió Historia, tenía como propósito hacer leer un libro a quienes nunca habían leído nada. Es una tarea que me hace temblar, me paralizaría pensar en escribir un libro cuya ambición es ser único. Invariablemente pienso que estoy escribiendo un libro entre muchos, y que se dirige a un público que lo compara con otros libros. Es todo lo que puedo decir acerca de mi lector ideal.

Teatro. Extrañamente no he tenido contacto con el teatro como autor. Cuando tenía entre dieciséis y veinte años, soñaba con convertirme en un autor de teatro, quizá porque en aquella época mi comunicación con el mundo era a través de la radio, que transmitía muchas comedias, y también porque iba al teatro, me parecía que el teatro era el mundo más vivaz. Después, en la posguerra, el teatro italiano se volvió muy interesante en la producción, pero no en los autores. En cambio, los autores de narrativa eran muy atrayentes, de manera que me orienté hacia la narrativa y no al teatro. Luego llegó la época en que los grupos teatrales buscaban textos, como creo que hacen aún hoy, textos que no fueron escritos para teatro, pero en los que encuentran expresiones teatrales. De hecho, te referiste a Las ciudades invisibles, que no sé si es un texto que ha sido adaptado para el teatro… [Cambio de cinta.] Un grupo teatral, o un director, hace la

elaboración de un texto no escrito originalmente para teatro. Mi incursión como autor dramático podría suceder si alguna vez me doy cuenta de que se requieren textos escritos en los que la palabra es importante, y en los que prevalece la forma en que están escritos. No sé cuándo podrá darse, pero la vocación teatral puede llegar en edad tardía.

Las variantes entre las ediciones del Sendero de los nidos de araña. Hiciste observaciones filológicas. Sí, creo que en cierto punto hice correcciones porque había escrito cosas que me parecieron brutales o exasperadas. En la novela, entre muchas otras cosas, hay una especie de neurosis, en la que ya no me reconocí después. Entonces busqué atenuar ese tono exasperado y ciertamente feo, aunque correspondían a ideas de personajes y no a mí personalmente. Quizá influyó también el hecho de que, cuando escribí el libro, pensé que tendría pocos lectores, unos cientos de personas, como solía ser entonces con las publicaciones en Italia. Al ver que tanta gente lo leía, el libro cambió para mí. Al releerlo pensé: «¿cómo pude escribir esto?», así que lo corregí. Es verdad que en el libro hay también una suerte de exasperación, aspectos casi adolescentes por los que un joven debe pasar. Es una novela muy juvenil.

El Premio Viareggio. Ya no me acuerdo, era una polémica del momento, se ve que estaba de mal humor. Era 1968 y había protestas generales contra los premios, me dio la impresión de que me daban el Premio a mí para devolverle legitimidad. Muchos premios eran corruptos, manipulados por presiones editoriales. Yo había sido víctima de ello en otros momentos, por lo que convertí el rechazo en un acto de protesta contra el premio. Pero son gestos que tienen valor en el momento en que se hacen. No quiero hacer una filosofía sobre el asunto.

El estudio sobre las comas. Me parece meritorio estudiar las comas, porque las comas forman parte del texto. No usar comas en una enumeración es una costumbre no solo mía, sino de gran parte de la historia de la literatura italiana de este siglo. Creo que varias veces he cambiado de opinión sobre esto, depende de los casos. A veces está bien omitirlas, que un elenco aparezca sin ellas; en cambio otras veces las comas sirven para lubricar, para que el texto fluya. Debería prepararme a fondo para dar una charla sobre mi filosofía

de las comas, así que no quisiera apresurarme ahora, porque realmente es importante. Ahora mismo no me siento preparado para hacer un tratado sobre la coma.

El personaje del primo en El sendero de los nidos de araña. Representa una presencia del calor humano, llegó como una necesidad en esa historia tan áspera. Necesidad de dar calor humano, pero no está ligada a ningún recuerdo personal. Físicamente, el personaje de ese partisano remite a alguien que conocí, pero el personaje en sí es inventado y tiene una función: darle un padre a ese niño huérfano. Es una presencia paterna.

Llegamos ahora a la pregunta más difícil. «¿Qué diría a alguien que se declara cansado de existir para ligarlo a la vida?». Pregunta muy difícil. Le diría que para otros la vida es rica y puede reservar muchas cosas buenas, que el mañana nunca será igual al ayer, que siempre habrá algo que te espera, que antes que nada hay que salir de uno mismo y participar de la vida de los demás y de las cosas que existen. La literatura en sí misma es una documentación sobre los valores, sobre cómo el discurso puede representar los valores de la vida. Hay que discriminar, de entre lo negativo, algo por lo que sí vale la pena vivir. Nunca diría a alguien que se declara cansado de existir: «¡Ah, la vida es tan bella! ¡Ah, si vieras, si supieras!». No, diría que la vida está llena de obstáculos, de fastidios. Siempre encontrarás problemas, aunque a veces te vaya bien; cualquier experiencia feliz te traerá después nuevas dificultades. Eso es la vida: toparte contra ese muro continuo de problemas e inconvenientes. En medio de esto, en cierto punto, encontrarás algo que vale la pena, quizá lo encuentres mañana, o el día que te parece el más desdichado. Cuando lo recuerdes un año después, o cinco o diez, te parecerá extraordinario por lo que te aportó, por lo que significó; y eso que recibes, se te da a través del dolor y del tedio, a través de todas las complicaciones. Eso le diría a esa persona cansada de la vida, y no le cantaría La vie en rose. La vida no es rosa, precisamente por eso es nuestro elemento. Por esto alguien que tiene problemas está más cercano a la realidad de la vida, la siente más y la goza más que alguien que es absolutamente indiferente porque todo le va bien. En este punto enlazo aquella pregunta sobre la amargura, alguien aquí la ha encontrado en mis escritos y me ha preguntado la causa. Ya lo dije, es el sabor de la

vida: no solo comemos pastelillos de crema. Necesitamos también los sabores amargos, ácidos, salados. Es lo que da sabor a la vida. Ahora agradezco y me despido.

[123] Transcripción de la entrevista realizada en el Teatro experimental Giansanti Di Pesaro, el 11 de mayo de 1983, y publicada en la serie «Il gusto dei contemporanei», Quaderno 3: Italo Calvino, Banca Popolare Pesarese, Pésaro, 1987. Excepto algunos casos señalados en notas, se ha dejado inalterada la transcripción del texto hecha por los redactores, que conserva como es obvio todos los aspectos de la oralidad, solo se ha modificado la puntuación.

[124] Gian Carlo Ferretti, I best seller all'italiana. Fortune e formule del romanzo di qualità, Laterza, Roma-Bari, 1983. IC le dedicó un artículo («La coda di Minosse») en La Repubblica, 10 de marzo de 1983.

[125] En la transcripción se lee: «Me pareció que la mejor manera para diferenciar las dos mitades era hacer que una fuera buena y la otra malvada, de modo que se creara el máximo contraste».

[126] En la transcripción se lee: «Al escribir textos fantásticos, se operaba una infidelidad evidente a mis textos iniciales, era como a menudo son las infidelidades, son formas de fidelidad llevadas a otro plano».

[127] Se trata de Ivar Oddone (Imperia 1923-Turín 2011).

[128] Personas nacidas en el sur, en la Italia meridional. (N. de la T.)

[129] Sobre el asunto del Premio Viareggio véase la entrevista de Raffaele Crovi, p. 83.

42

Queneau, una propuesta de sabiduría

130

Usted fue amigo de Queneau, además de lector y notabilísimo traductor. ¿Cómo lo recuerda?

No era fácil acercarse a Queneau, porque no era muy comunicativo, aunque sí muy gentil y afable. O podría ser que yo fuera el poco comunicativo; o tal vez éramos dos precarias comunicaciones que se encontraban. Podías ver a Queneau en Gallimard, en su oficina de director de la Encyclopédie de la Pléiade. Un señor vestido de color oscuro, corpulento, con gafas, con aspecto de profesor o director de banco, como eran los hombres de aquella generación en Francia… Los surrealistas se vestían con mucha propiedad y se comportaban de manera normal. En Queneau había quizá un plus de solemnidad, de gentileza que imponía cierta distancia, interrumpida constantemente por carcajadas sardónicas. En los últimos años lo veía con bastante regularidad, tenía un discreto espíritu contradictorio, a la vez que una gran ligereza, una gran modestia: no era de ese tipo de escritores para quienes la propia obra está en el centro del mundo. Tenía un sentido de la relatividad de los valores en total conformidad con su inteligencia.

Uno de los méritos de Queneau es haber creado personajes como Pierrot, Cidrolin y Zazie, personajes excéntricos y humanísimos, que lejos de hablar una lengua acentuadamente literaria, usan más bien un habla cotidiana, de argot. Él, que era un gran hombre de letras, ¿cómo logró captar a semejantes protagonistas callejeros?

Queneau frecuentaba mucho los cafés parisinos. Ciertamente ha pasado muchas horas de su vida recargado en el mostrador de un

café de la periferia. Incluso, en un volumen póstumo de textos inéditos se incluye una breve antología de frases pescadas al vuelo en los bares. Esta relación con el mundo popular, con el mundo del argot, era muy natural para él. (Hay que pensar también en un detalle biográfico y es que, antes de conocerlo yo, durante un periodo de su vida fue un gran bebedor.)

En sus personajes hay una filosofía, una propuesta de sabiduría. Era un hombre que creía en eso, aunque nunca lo afirmó por escrito. Quien explica esto es el filósofo Koyré,[131] el introductor de la filosofía de Hegel en el mundo universitario francés y a quien Queneau apreciaba. Tenía una extraña idea de la filosofía de Hegel, completamente diferente de la que se manejaba en Italia, pues para él la filosofía hegeliana era una escuela para llegar a la sabiduría. En sus novelas leemos algo que parece puro divertimiento, por el lenguaje desenfadado, pero hay también una visión del mundo y una sabiduría, acaso demasiado irónica. Obviamente en la traducción italiana se pierde, por decir algo aproximado, hasta un setenta y cinco por ciento.

¿Por qué eran tan importantes para Queneau la técnica narrativa y el procedimiento poético?

Los libros de Queneau parecen haber sido escritos de forma casual, por el puro gusto de escribir. Sin embargo, indefectiblemente hay en ellos un proyecto, un esquema. Es evidente en sus libros más experimentales, como los Ejercicios de estilo, en el que la misma anécdota es repetida noventa y nueve veces en estilos diferentes. Pero también en sus novelas hay un proyecto y un esquema que siempre trataba de ocultar de alguna forma. Porque una de sus características es el ocultamiento de la idea inicial. Por ejemplo, dice que su primera novela, El problema, quería ser un equivalente novelesco del Discurso del método de Descartes.

La exigencia de obedecer ciertas reglas, ciertas contraintes (trabas, constricciones), era un sistema y no una limitación para la libertad. Decía que el artista, el poeta, debe ser consciente de las reglas a seguir, de las constricciones que está obligado a respetar. Si no lo hace, tendrá que escribir con reglas que desconoce. Este era el

punto. El escritor o el poeta, que se cree inspirado y se considera una pura expresión de su sentimiento, está sometido a condicionamientos desconocidos. Así pues, es necesario que él mismo se imponga reglas a seguir, como hacían los poetas clásicos; solo con este andamiaje se logrará decir algo verdadero.

[130] Transcripción de una entrevista radiofónica a IC de Paola Dècina Lombardi transmitida en el documental de Radiotre, «Raymond Queneau: un gioco sull'esistenza», 1983 y publicada con el título «Calvino: sembrava un dirigente di banca», Tuttolibri, XV, 680, 2 de diciembre de 1989, p. 6.

[131] Lapsus por Kojève. Véase la entrevista de Francesca Salvemini de julio de 1979. Koyré (1892-1964), historiador de la ciencia y filósofo de origen ruso, tenía en común con Kojève el origen ruso y el nombre de Alexandre.

43

Mi ciudad es Nueva York

132

¿De qué forma ha madurado su primer contacto con la cultura americana, en particular con la literatura de aquel país, con las novelas de Hemingway y de Faulkner?

Por lo que se refiere a mi formación, que se remonta a los años cuarenta, en un primer momento me acerqué a la narrativa americana como simple lector. En aquella época representaba una gran apertura para el horizonte italiano. Por esto, cuando era joven, la literatura americana era muy importante y, por supuesto, leí todas las novelas que llegaban a Italia. Al inicio, vivía en provincia, en San Remo, y no poseía una cultura literaria puesto que estudiaba agronomía. Después conocí a Pavese y Vittorini. A Pintor no lo conocí, ya que había muerto durante la guerra. Soy un homo novus, empecé a moverme en la posguerra.

Es verdad que Hemingway fue uno de mis primeros modelos, tal vez porque era más sencillo que Faulkner, cuyo patrón estilístico es muy complejo. Hemingway influenció las primeras cosas que escribí. De hecho, lo conocí en el hotel de Stresa en 1948, fuimos en bote a pescar.[133]

Frente a una producción literaria tan vasta y heterogénea como la suya, no es fácil encontrar y enfocar los posibles nexos o verdaderas influencias que lo unen con algún escritor. ¿Cuál es el autor clásico que usted más admira en el ámbito de la literatura norteamericana?

Antes que nada, soy un autor de relatos, más que de novelas. Puedo decir que, desde los años de mi juventud, una lectura que sin duda

me ha influenciado son los relatos de Edgar Allan Poe. Si tuviese que decir qué autor me ha influido más no solo del ámbito americano, sino en general, diría que Edgar Allan Poe, porque es un escritor que sabe hacer todo con el cuento. Poe tiene posibilidades ilimitadas en la invención de relatos. Creo que sin duda es una figura mítica de héroe de la literatura, héroe cultural, fundador de todos los géneros narrativos desarrollados posteriormente.

Por ello se pueden trazar líneas que unen a Poe con Borges o con Kafka, por ejemplo: se pueden trazar líneas extraordinarias e interminables. Incluso un autor excéntrico como Giorgio Manganelli (sin duda uno de los escritores italianos más notables de los años recientes), cuya escritura es tan diferente de la de Poe, se ha relacionado con él como traductor y ha establecido un vínculo verdadero. También por esto pienso que Poe es una presencia absoluta en la actualidad.[134]

En el mismo ámbito de mis vínculos con los clásicos americanos, puedo mencionar los nombres de Hawthorne y Mark Twain, un autor que siento muy cercano, sobre todo en su aspecto, digamos, más «fresco», más descuidado.

Para seguir el desarrollo de su relación con la sociedad y la literatura norteamericana, que a partir de los años treinta y cuarenta se abrió a nuevos caminos y experiencias inéditas ¿Qué puede comentar?

Naturalmente, la literatura norteamericana se diversificó en torno al 50, después de la muerte de Pavese. Pero ya desde finales de los cuarenta se sentía el cambio. Recuerdo cuando Pavese empezó a leer los nuevos libros que llegaban en la posguerra, por ejemplo, la primera novela de Saul Bellow, El hombre en suspenso. Recuerdo que Vittorini comentó: «Estos son como los escritores europeos, más intelectuales, son menos interesantes».

La literatura americana había tomado una ruta muy diferente a la del periodo precedente. Cuando visité Estados Unidos en 1959, no existía aquel cuadro mítico de la llamada Lost Generation, de los autores de la posguerra temprana. Era la época en que la figura de Henry Miller era más importante que Hemingway, a quien ya nadie

prestaba atención. Las cosas habían cambiado mucho. Sería interesante ver las relaciones establecidas entre autores americanos e italianos de mi generación, hacer comparaciones. Por ejemplo, ¿quién es el equivalente italiano de Norman Mailer? En algunos aspectos provocativos, quizá podría ser Pasolini, aunque Norman Mailer sigue pareciéndose a Hemingway.

Hemos llegado a la situación actual, a los tiempos en que ya no es posible ver a Estados Unidos en términos de barbarie, ni al escritor americano como un rudo, sangriento y a veces inconsciente intérprete de la realidad.

Es un discurso todavía pendiente, no está construido. Sin duda ya no existe la imagen de la América bárbara, llena de energía vital. El autor americano, a diferencia de cuanto sucede, o sucedía en Italia, es alguien que trabaja en la universidad, que escribe novelas sobre la vida en el campus, sobre los chismes de adulterios entre profesores, no es un mundo mayúsculo, no es algo realmente excitante, pero existe: esa es la vida de la sociedad americana.

¿Cuáles son los aspectos del mundo literario americano contemporáneo que le parecen más significativos? ¿Quiénes son los personajes de mayor impacto?

En la literatura estadounidense actual, a veces veo con envidia a los escritores que de inmediato saben captar la vida contemporánea, que tienen una vena irónica y de cotilleo, como Saul Bellow. Aunque, por cierto, yo no soy muy hábil para escribir ese tipo de cosas. La narrativa americana tiene novelistas que pueden escribir un libro al año y son capaces de captar el aire de la época: los envidio mucho.

Entre mis contemporáneos, puedo decir que viví el descubrimiento de un escritor con un estilo realmente notable: John Updike. Desde el inicio de su carrera se mostró como un autor consistente. Él también fue muy productivo, escribió muchísimo. Es un autor muy inteligente y brillante, aunque a veces deja ver una indudable

facilidad para la escritura, como muchos escritores norteamericanos actuales. Si debo decir a cuál de estos autores contemporáneos prefiero, y que de alguna manera me ha influenciado, diría Vladimir Nabokov: gran autor ruso y gran autor de lengua inglesa. Se inventó una lengua inglesa de una riqueza extraordinaria. Es realmente un genio, uno de los más grandes escritores del siglo y una de las personas con las cuales más me identifico. Naturalmente es un personaje de un cinismo extraordinario, de una crueldad formidable, pero no deja de ser uno de los más grandes escritores.

Visto el desarrollo de su narrativa reciente, Si una noche de invierno un viajero, y aún más Palomar, se podría pensar en la existencia de alguna relación con los llamados iniciadores del posmodernismo.

Por supuesto, tengo relación con lo que se puede denominar la neovanguardia americana. Cada tanto voy a Estados Unidos a dar estos cursos de creative writing, y soy amigo de John Barth, un escritor que empezó publicando una novela muy buena: El final del camino. A partir de este primer libro, que podríamos definir existencialista, Barth fue complicándose cada vez más, con estructuras más sofisticadas. Él es un poco como el embajador de los Estados Unidos ante la nueva literatura europea, aunque solo hable inglés. Además de Barth, Donald Barthelme y Thomas Pynchon, hay otros autores a quienes leo y con quienes tengo amistad.

Para concluir, me gustaría preguntarle qué ha representado, en términos de sensaciones, el encuentro con Estados Unidos como entidad física. La América de las ciudades que se ven en tantas películas, además de tantas novelas, y la ciudad real, símbolo por excelencia de la América de hoy.

Literariamente, soy un poco autodidacta. Empecé muy tarde y, como es natural, durante muchos años fui al cine, en la época en que se podían ver dos películas el mismo día, películas americanas. Tuve una intensa relación con el cine americano, hasta el grado de que para mí el cine sigue siendo esencialmente ese.

El encuentro material con América fue una experiencia realmente bella: Nueva York es una de mis ciudades, de hecho, en los años sesenta escribí relatos que se desarrollan en Nueva York, en Las cosmicómicas y en Tiempo cero. En la otra orilla del Atlántico me siento parte de la cantidad de italianos que emigran a Estados Unidos —ahora son millones— y no me identifico con el segmento que nunca ha salido de Italia. Quizá porque la primera vez que fui a América con mis padres tenía un año de edad. Cuando volví la primera vez como adulto, fue gracias a una grant de la Ford Foundation que me dio la oportunidad de desplazarme por todos los estados sin cumplir ninguna obligación. Naturalmente, viaje mucho, fui al sur y también a California, pero yo me sentía neoyorquino: mi ciudad es Nueva York.

[132] «La mia città è New York», en Ugo Rubeo, Mal d'America. Da mito a realità, entrevistas a Michelangelo Antonioni, Dante Della Terza, Paolo Valesio, Franco Ferrucci, Luigi Ballerini, Mario Soldati, Fernanda Pivano, Pier Maria Pasinetti, Agostino Lombardo, Antonio Porta, Italo Calvino, Alberto Moravia, Ruggero Orlando, Alessandro Portelli, Luisi Squarzina, Editori Riuniti, Roma, 1987, pp. 157-62. La entrevista a Calvino fue hecha en Palermo, en septiembre de 1984.

[133] IC también recordó este encuentro con Hemingway en la entrevista con Maria Luigia Pace del 30 de julio de 1979.

[134] En una entrevista también de septiembre del 1984, IC dice: «Todos provienen de Poe. Todos los géneros de la narrativa fantástica parten de su obra: Kafka, Borges, Manganelli. En cuanto a Georges Perec, ya sabes cuánto creo en su proyecto de establecer "un inventario del mundo". Palomar es un eco de La vida, instrucciones de uso de Perec. Teníamos la intención de escribir una novela epistolar entre los dos, pero murió. Sin embargo, como ves, mi estructuralismo tiene un límite. Para mí no solo existe el lenguaje, existe el mundo». (Ugo Ronfani, «Parlando con Calvino Premio Mondello '84. È in bilico tra il sogno e la realtà», Il Giorno, 30 de septiembre de 1984, p.18.)

44

El tiempo en la narrativa

y en la historia

135

«Resumiendo: para detenerme en t0 debo establecer una configuración objetiva de t0; para establecer una configuración objetiva de t0 debo desplazarme a t1; para desplazarme a t1 debo adoptar cualquier perspectiva subjetiva; da lo mismo si conservo la mía. Resumiendo aún más: para detenerme en el tiempo debo moverme con el tiempo, de modo que para volverme objetivo, debo mantenerme subjetivo. […] El peligro que corro es que el contenido de t1, del instante-universo, sea mucho más rico que t0 en emociones y sorpresas, no sé si triunfales o ruinosas, que me sienta tentado a consagrarme por entero a t1, dándole la espalda a t0, olvidando que me he desplazado a t1, solo para informarme mejor sobre t0.»

Estas son las reflexiones finales del protagonista titubeante de Tiempo cero, un relato de Italo Calvino dedicado al tema del tiempo, y reimpreso ahora en el volumen Cosmicómicas viejas y nuevas. ¿Qué piensa de esta obra, diecisiete años después de su publicación? ¿Por qué usa una notación científica para describir el instante?

En Tiempo cero trato de ver el tiempo con la misma concreción del espacio. En el relato, cada segundo, cada fracción de tiempo es un universo. Cancelé todo el antes y todo el después, haciendo un alto en el instante, con la intención de descubrir su infinita riqueza. Vivir el tiempo como tiempo. Vivir la esencia del instante representa un intento de huir al dramatismo del devenir. Lograr vivir en el instante es algo particularmente intenso que excluye la

expectativa del futuro y el recuerdo del pasado. Finalmente, es la liberación de la presencia continua de la memoria. Tiempo cero contiene la afirmación del valor absoluto de un segmento singular de lo vivido, aislado de todo lo demás.

¿Se trata entonces de un relato que recoge una visión «feliz» del tiempo? ¿O más bien de algo extremadamente trágico?

Tiempo cero denota el esfuerzo por encontrar la mejor manera de habitar lo trágico. Es decir, me parece que hay una manera efectiva para superar la tragedia: darle una forma al devenir. Para hacerlo, hace falta creer en la posibilidad de dar una forma cualquiera a la propia vida, creando una historia con sentido cabal. Sin embargo, cada vez creo menos en esa posibilidad, que probablemente llevaría a un grado superior de felicidad.

Proust y Joyce, Borges y Valéry, Baudelaire y Musil: la literatura moderna parece erigir un puente emotivo y racional entre el hombre y el tiempo. Pretende ligar la percepción del tiempo universal, histórico y social con la experiencia del tiempo mental. Italo Calvino es el escritor italiano más sensible a las problemáticas temporales de la literatura, el más competente para encontrar los puntos de contacto entre tiempo y escritura.

En la literatura, el tiempo interviene de diversas formas. Hay algunos autores que tratan el tiempo como un tema: el tiempo es precisamente el argumento de sus narraciones. Un ejemplo extraordinario es el relato de Borges titulado «El jardín de senderos que se bifurcan» en el que, con la insólita trama de un thriller, el autor presenta una sugerente teoría del tiempo, según la cual el tiempo es múltiple y en cada instante de la vida se abren dos líneas temporales diferentes, se bifurcan. El tiempo es un ente cada vez más complejo, como lo confirma la intuición. Pertenecen a esta categoría literaria La máquina del tiempo, de Herbert Georges Wells, así como mi relato Tiempo cero o Flores azules de Raymond Queneau. En esta última, la historia es vista como un sueño, depósito tangible de nuestro inconsciente. Durante mucho tiempo

Queneau estuvo en psicoanálisis, y el tiempo del análisis, de la exploración del inconsciente, es el verdadero protagonista. La delicada ironía de Queneau contrapone una sabiduría perfectamente estática a las masacres, a las convulsiones históricas, pero no por estática, menos rica que el anhelo del devenir romántico. Hay también autores que representan el tiempo en su fluir, confuso, inmenso. Es el caso de En busca del tiempo perdido, de Marcel Proust.

¿Cuál es el mayor atractivo de la novela de Proust?

La fascinación más grande está en el hecho de que todo en la novela, hasta la más minúscula acción, gravita con naturalidad hacia el final, hacia el encuentro del tiempo, que parece avanzar impulsado por una corriente. Es el libro que mejor refleja la sensación inexpresable de la manera en que vivimos el tiempo. En un tercer grupo pondría a quien enfrenta el tiempo con la forma que da a su narración. Por ejemplo, Joyce, con el monólogo interior. O Joseph Conrad con la rotación continua de la perspectiva desde la que se ve la realidad, gracias a la intervención de diversos narradores, cada uno con su propio tiempo, su propio espacio.

Es típico de la naturaleza del tiempo presentarse con un aspecto múltiple en cada situación, ocupando un sitio más importante del previsto. El tiempo no es solo un argumento, un trasfondo en movimiento eterno y estratégico de la obra literaria. El tiempo, gracias a la forma que adquiere en el ritmo, es el corazón de la escritura. Calvino nunca ha publicado poemas, ¿es por una cuestión de ritmo?

En cierto sentido, sí. Prefiero la prosa porque esta se sostiene más en el ritmo que la poesía. La poesía se puede apoyar en una métrica evidente o implícita, en tanto que la prosa continuamente debe inventarse un tiempo, una musicalidad. El sentido rítmico es fundamental: un episodio extraordinario puede desaparecer si, cuando se traslada a la página escrita, no logra transmitir el ritmo necesario al lector. Transmitir el sentido de la velocidad, o de esa pausa, en la que lo escrito toma un respiro lento, volviéndose casi

un adagio, un ritmo de música parsimoniosa; eso es trabajar con el tiempo, porque la rapidez no necesariamente está expresada con palabras y frases cortas, sino con un trabajo estilístico que la transfigura como una aceleración natural del latido del tiempo.

¿Cómo nace su ritmo?

Encontrar el ritmo preciso es un trabajo complejo. A menudo significa escribir y reescribir hasta que las palabras encuentran su vibración exacta. Cada tanto, el ritmo buscado puede llegar espontáneamente, pero esto es excepcional. Además, no creo en el ritmo innato, inmediato. Lo que debe ser espontáneo y vital es el efecto final. Detrás de este hay un trabajo exhaustivo.

Al pautar los ciclos de funcionamiento del organismo, administrando con la regularidad incognoscible, y por lo tanto incorregible, las fluctuaciones de la prestación intelectual, el tiempo conoce otro punto de contacto con la escritura: el cuerpo humano. Por ejemplo, la cronobiología ha identificado que el mejor momento del desempeño intelectual es la primera fracción de la mañana, de las seis y treinta a las ocho y media o nueve. Hay muchos escritores que se ponen a trabajar en cuanto despiertan. Un ejemplo para todos: Paul Valéry. Como regla monástica, de las cinco a las ocho de la mañana escribía diariamente varias páginas de su diario. A propósito de esto, anotó: «Ocho de la mañana. Levantado antes de las cinco, a las ocho me parece haber vivido con la mente una jornada completa, por lo que tengo derecho a vivir como bestia hasta el final del día». ¿Usted también es mañanero?

No, mi jornada se compone de muchos sistemas para perder el tiempo, para retrasar lo más posible el momento de sentarme en el escritorio. No soy en absoluto mañanero y escribo cuando puedo, alternando el tiempo de la escritura con el que destino a otras actividades cotidianas. Luego en mi trabajo no hay una separación neta entre actividad y reposo. El tiempo libre no existe.

Palomar, Tiempo cero testimonian su interés constante por la verdad y por los descubrimientos científicos más recientes… ¿Calvino se considera un escritor orientado al mañana y a la especulación sobre el futuro?

Sí, porque, incluso cuando hablo del pasado, por lo general hay una fuerte atracción por un futuro fantástico. Persiste en mí la tentación del pasado y la memoria, de tal manera que de entre los muchos libros que he empezado sin llegar a terminar hay uno autobiográfico. A pesar de haber realizado mi educación literaria en la época del auge de la literatura de la memoria con el modelo de Proust, traté de evitar ese camino porque demasiados autores habían ya transitado por ahí. Sin embargo, no hay duda: algún día tendré que lidiar con mi autobiografía. Antes de que mi pasado se borre definitivamente de mi horizonte. En Las ciudades invisibles busco expresar la sensación del tiempo detenido en los objetos, implícito en las cosas que nos rodean. Porque nos movemos en un presente que en sí mismo contiene el pasado. Las ciudades no son sino las formas del tiempo. He hablado de esto en el capítulo «La forma del tiempo», en Colección de arena, donde busco imágenes visuales del tiempo. Por ejemplo, un árbol milenario en el que ya no se distinguen las ramas de las raíces, o la perpetuidad de los fuegos de los ritos zoroástricos.

Pero esa memoria corresponde a un tiempo ajeno a usted, porque pertenece a las cosas. ¿Escribe un diario para conservar el contenido de «su» pasado?

No escribo un verdadero diario. Desde hace muchos años siento la necesidad de anotar en un cuaderno los eventos que llenan mis días. Hechos banales como cenas, espectáculos o el pago de impuestos. Y no puedo evitar consignarlos. De otra forma, sentiría que estoy perdiendo el sentido de lo que hago. Los años en que no me había acostumbrado a hacer estas inscripciones, ahora los percibo como una extensión de contornos vagos, de donde solo surgen pequeñas islas al azar.

En Palomar, usted escribió: «Estar muerto, para Palomar, significa habituarse a la decepción de verse a sí mismo siempre igual, en un estado definitivo que ya no puede aspirar a cambiar». ¿Vivir es un continuo modificarse?

Por supuesto, creo que lo más importante es tener la posibilidad de corregir continuamente el pasado para darle sentido y modificar el presente. A menudo la vida necesita retoques, complementos y notas a pie de página. Cuando la muerte interviene se interrumpe el proceso y todo se vuelve irrevocable.

El cambio considerado como la fuerza creadora aproxima la filosofía del tiempo de Calvino a las teorías del científico ruso-belga Ilya Prigogine. En 1980, cuando apareció en Francia el ensayo La nueva alianza, Calvino fue de los primeros en elogiarlo en los diarios italianos.[136] *¿La filosofía del tiempo de Prigogine puede reflejarse también en el ser humano?*

En cierto sentido, sí. Como hombre, me interesa contraponer la postura de Prigogine a la de Jacques Monod, que ve al hombre completamente solo, suspendido entre el azar y la carencia, ante la absoluta indiferencia del universo. Prigogine en cambio maneja la imagen de un organismo del que formamos parte. Es la integración del hombre en el cosmos a través de un vínculo íntimo que pasa por el tiempo. Soy sensible particularmente a esta idea de comunión. Aunque no tengo el valor de construir explícitamente una filosofía, me apasiona la imagen de un universo unitario en el que todos colaboramos. Sentí la misma fascinación por la filosofía de Mach, quien refiere que incluso lo que sucede en una estrella lejanísima, tiene repercusiones sobre lo que nos acontece en la tierra. Empezando por el principio de inercia: depende de la cantidad de materia presente en el universo que un autobús frene bruscamente y golpee la casa del vecino. Prigogine entendió y explicó que en la franja del universo donde suceden los fenómenos que nos competen, el tiempo tiene un sentido más rico, que no está presente, por ejemplo, en un cosmos en continua oscilación o en la invisibilidad del mundo subatómico.

Nada que hacer: es demasiado fuerte la tentación de separar el tiempo del hombre del tiempo de la naturaleza. Sin embargo, la intuición dice que hay un lugar y un momento en que los dos tiempos se confunden: en el infinito. Ese será quizá el mensaje de la frase de El hombre sin atributos, de Robert Musil: «Es solo un hábito esperar a cada instante la llegada del siguiente; cierra el dique y el tiempo se desbordará como un lago. Las horas pasan, es cierto, pero son más anchas que largas. Se hace tarde, pero el tiempo no ha pasado».

Esta cita de Musil nos pone definitivamente en el corazón del problema de las dos acepciones del tiempo. El que transcurre en días, noches, en minutos medidos en nuestra vida y en nuestra historia, y el tiempo en su fluir infinito e incontrolado, sordo a nuestras experiencias temporales que no son sino granos de arena en el desierto. Y es fundamental, en todo intento de «sabiduría», acercarse lo más posible al sentido del tiempo en su inconmensurabilidad. Al envejecer, he entendido que esto tiene valor también en la escala histórica: la pretensión de acelerar la historia sometiéndola a periodos breves es solo una ilusión. Solo son válidos los cambios lentísimos.

En el libro que contiene «Tiempo cero» hay otro relato, «La persecución», dedicado al tema del espacio. ¿Es más difícil hablar del tiempo o del espacio?

Pensar en el espacio y escribir acerca de él es sin duda menos trágico, porque el espacio, si está, permanece ahí, quieto. El tiempo, lo sabemos, nunca se detiene…

[135] «Italo Calvino: vivere ogni secondo per vincere il trágico divenire», entrevista de Michele Neri, Panorama mese, IV, 1 de enero de 1985, pp. 71-74.

[136] «No, non saremo soli», La Repubblica, 3 de mayo de 1980, pp. 18-19. Incluido posteriormente con el título «Ilya Prigogine e Isabelle Stengers, La nuova alleanza», en Saggi, pp. 2038-44, y en Mondo scritto e mondo non scritto, al cuidado de Mario Barenghi,

Mondadori, Milán, 2002, pp. 277-84.

45

Me gusta experimentar

con formas nuevas

137

En primer lugar, usted es conocido como autor de novelas fantásticas ajenas a la realidad cotidiana, pero su libro Palomar (1983), al igual que Marcovaldo (1969), se relaciona con la naturaleza y nuestra relación con ella. ¿De dónde viene este interés?

Durante mi infancia y juventud viví en medio de la naturaleza. Mi padre era agrónomo, su trabajo consistía en hacer experimentos agrícolas. Mi madre era botánica y genetista. Vivíamos en San Remo, en una villa llena de plantas exóticas, y teníamos una pequeña finca.

Mi padre, pasó muchos años en México y en Cuba, fue el primero en importar a Italia aguacates y pomelos. En cuanto llegó a México envió a San Remo semillas de aguacate. Hoy son muy conocidos en Italia, pero en aquellos años veinte y treinta, comer esos frutos exóticos eran una excentricidad de la familia Calvino.

Los intereses científicos de sus padres se manifiestan en algunos de sus libros, en Las cosmicómicas aborda temas como el Big Bang y el espacio curvo.

Siempre he sido la oveja negra de una familia en la que todos son científicos. Tenía también dos tíos químicos casados con dos químicas. En cambio, yo le di la espalda al mundo científico. Si mi trabajo ha tenido algo que ver con la naturaleza se debe a una especie de nostalgia por un mundo perdido que busco recuperar a

través de la literatura.

Incluso en sus libros sobre la naturaleza, ¿su visión es más científica o aparece distanciada por la pura curiosidad?

Palomar es un álbum de estampas de la realidad. Al escribir mis libros, empiezo acumulando material de cierto tipo. Cuando me sucede ver algo en la vida diaria que quiero describir, tomo nota con algunas frases. En Palomar, intenté rehabilitar la descripción, un género literario caído en desuso. La operación de describir a veces es frustrante, ya que incluso cuando se logra llegar al detalle más minúsculo, hay siempre otro detalle aún más mínimo. La sensación que transmite mi libro es que la realidad es inagotable. Cada capítulo es una reflexión o una descripción, todo referido al proceso de conocimiento.

Su carrera de escritor levantó el vuelo justo después de la Segunda Guerra Mundial. Sus primeros relatos refieren esa experiencia. ¿Usted ya se había decidido a escribir antes de ese episodio o fue la guerra lo que le llevó a hacerlo?

La guerra y haber vivido la Resistencia tuvieron en mí un efecto importantísimo. Antes de eso quería escribir, pero no me sentía capaz porque no tenía ninguna experiencia. Por el contrario, durante la ocupación alemana en Italia, las circunstancias me lanzaron al centro de un mundo plagado de aventuras y tragedias que me dieron el motivo para escribir. Conocí y experimenté el mundo que solo había visto a través de las descripciones de autores americanos, como Hemingway y Dos Passos, a quienes leí en aquellos años.

¿Usted participó en la Resistencia?

Tenía veinte años cuando fui llamado para incorporarme al ejército del gobierno fascista de Saló. Al principio me escondí en el campo y viví con los campesinos que trabajaban para mi padre: les debo mi

primer contacto real con el pueblo. Después, los fascistas anunciaron que se condenaría a pena de muerte a quienes no se hubieran enrolado. Me presenté en un cuartel del ejército, pero unos días después escapé y me uní a los partisanos. Mis padres fueron arrestados por los fascistas y fueron rehenes de las SS durante varios meses.

En ese periodo mi hermano y yo vivimos como partisanos, en una zona donde las ciudades estaban bajo dominio alemán o fascista. Pasé varios meses muy duros, que me hicieron comprender el drama que vivía mi país. Además, varias veces estuve en peligro de muerte. Esa experiencia determinó mi compromiso político para participar en la profunda renovación democrática del país.

Después de la guerra la tradición literaria dominante fue el neorrealismo. ¿De qué forma usted se vio influido?

Aunque mi tendencia natural era hacia la fantasía y la invención, las primeras cosas que escribí fueron realistas. Desde el inicio los críticos señalaron que tendía a transfigurar la realidad en una visión fantástica. En aquella época el trabajo creativo era solo un elemento más dentro de la visión general de la renovación cultural italiana. De esta forma, mis inicios literarios se vieron influidos por una amplia visión filosófica y política.

En aquella época, eso quería decir afiliarse al Partido Comunista Italiano.

Sí. Los norteamericanos tienen muchos problemas para entender por qué tantos intelectuales italianos militaron en el PCI en aquellos años. Es quizá un problema de terminología: el «comunismo» que experimentamos en Italia no tiene nada que ver con lo que en Estados Unidos se asocia con el término, es decir, con Rusia y su dictadura. En aquellos tiempos todo esto existía, pero como mitos lejanos.

Uno tiene la impresión de que hoy usted es un escritor esencialmente apolítico.

Es verdad. Estoy satisfecho de haber vivido mi fase extremista cuando era joven, ya que he visto que resulta más artificial en los escritores que se politizaron ya en plena madurez. Esto me ha mantenido alejado de la nueva ola de radicalismo de 1968, que he observado con un sentido de fuerte distanciamiento. He visto con gran tristeza a tantas personas inteligentes capturadas por los mitos de la Revolución china y del tercer mundo. Cada vez es más fuerte en mí la sensación de no pertenecer a ninguna corriente política.

Basándonos en un examen superficial, sus libros han cambiado enormemente de los relatos realistas a las novelas y cuentos fantásticos. ¿Hay algo en usted como escritor que no haya cambiado?

Lo que no ha cambiado es lo que me exijo en cada libro que escribo. Quiero establecer una relación con el lector, quiero que el lector se divierta, no quiero ser un escritor aburrido. Al mismo tiempo, quiero que mis libros tengan sentido, un sentido en la cultura de nuestro tiempo, que digan algo que no haya sido dicho, y de una manera que solo pueda ser dicho mediante la literatura. Creo cada vez más en la literatura como lenguaje capaz de decir cosas que otros lenguajes no pueden expresar, y que la literatura tiene un estatus pleno como forma de conocimiento.

¿Existe un punto de ruptura que marcara su tránsito de la literatura realista a la fantástica?

Los cambios han sido graduales y constantes dado que, por naturaleza, me siento insatisfecho de cualquier cosa que hago, así que en cuanto resuelvo un problema me planteo el siguiente. Un momento importante, sin embargo, fue cuando escribí Las cosmicómicas. Pienso que en ese punto di un verdadero paso adelante y logré incluir mis experiencias en la vanguardia literaria, de Borges a Beckett. Es precisamente en esta dirección donde sigo explorando. Inclusive después de haber publicado Las cosmicómicas

y Tiempo cero, seguí escribiendo relatos en esa vena.

¿Quién es el protagonista de Las cosmicómicas?

No sabemos quién es el protagonista, de nombre impronunciable, pues es anterior a la aparición de los seres humanos. Qfwfq existía ya en la época del Big Bang y asume formas animales durante la historia de la evolución. Es algo más que una voz o dos ojos, dos ojos humanos, una especie de criatura biológica antropomorfa.

Intenté hacer por medio de la ciencia moderna lo que los hombres primitivos hicieron con las fuerzas de la naturaleza: personificarlas en figuras entre humanas y animales. Estos relatos son las leyendas y los mitos del mundo de la ciencia. La ciencia se ha alejado paulatinamente del mundo de las imágenes, se ha vuelto cada vez más abstracta, de forma que para entrar en ella debemos poblarla de imágenes concretas y visibles.

¿Entre los libros que ha escrito, hay alguno que prefiera?

Pienso que Las cosmicómicas y Tiempo cero están entre mis mejores libros. Creo que serán las piezas más apreciadas de mi obra. Sin embargo, Las ciudades invisibles es probablemente el libro más logrado y perfecto.

Algunos han criticado sus dos libros más recientes diciendo que se han vuelto inaccesibles, demasiado cerebrales. ¿Cómo reacciona usted a estas críticas?

No creo que sea así. Incluso opino que Si una noche de invierno un viajero es un libro comunicativo que ha logrado apasionar a muchos lectores. En una entrevista reciente realizada en Italia, Saul Bellow dijo que solía leer mis libros, pero que ahora le parecen fastidiosos. Lo siento por Saul Bellow, porque es un autor que me gusta mucho, pero, a diferencia de él, a mí me gusta experimentar con formas nuevas.

¿Tiene la impresión de que en Estados Unidos se le considera de forma distinta a como lo hacen en Italia?

La diferencia principal tiene que ver con los tiempos. Creo que en Estados Unidos el verdadero interés por mi obra surgió con Las ciudades invisibles, aunque el éxito más importante en términos de popularidad lo obtuve con Cuentos populares italianos.[138] He recibido cuantiosas cartas de lectores comunes, muchos de los cuales son italoamericanos, migrantes de tercera o cuarta generación; me dicen que los cuentos que habían escuchado en boca de sus padres o abuelos se parecían a los de mi libro.

¿Hay aquí, en Estados Unidos, algún escritor que le interese?

Me siento muy feliz cuando veo que escritores de mi generación, con personalidades consolidadas, hacen algo nuevo e inesperado. Por ejemplo, me parece que la última novela de John Updike, Las brujas de Eastwick, tiene una escritura muy rica que agrega una nueva dimensión a su obra. Me gustó mucho Duluth, de Gore Vidal. Entre los autores más experimentales sigo a Donald Barthelme, su obra me interesa y me divierte.

¿Qué tipo de estímulos espera encontrar aquí?

Pienso que en Estados Unidos se prefigura lo que sucederá en la sociedad europea muchos años después.

[137] «An Interview with Italo Calvino», entrevista de Alexander Stille, Saturday Review, XI, 2, marzo-abril de 1985, pp. 37-39. Entrevista grabada en Nueva York.

[138] La traducción de Las ciudades invisibles es de 1976; la de la edición integral de Fiabe italiane fue hecha por George Martin para Penguin Books en 1980.

46

El silencio tiene razones

que la palabra no conoce

139

Partamos de la relación existente entre Si una noche de invierno y Palomar. ¿Se trataba de aprovechar al máximo un cambio de registro, después de haber utilizado otro muy diferente?

Sin ninguna duda, Si una noche de invierno es una novela sobre lo novelesco. En Palomar la problemática es del todo diferente. Suelo trabajar por acumulación: reúno materiales en torno a determinados temas. En el caso de Palomar el tema era la descripción. Me propuse rehabilitar un género, un procedimiento literario caído en desuso. Quería también escribir utilizando la tercera persona distanciada, que solo representa una parte de mí mismo. El libro nació poco a poco. Hace unos diez años empecé a publicar una parte de los textos en el Corriere y en La Reppublica. Cuando tuve que componer el libro decidí que solo tomaría los textos ligados a una experiencia de lo mínimo, en la que hubiera la menor cantidad posible de rasgos culturales. Por ejemplo, algo como lo que podría hacer un pintor que trabaja d'après nature, a partir de lo real. Palomar nace con la intención de emular, como una especie de envidia a los pintores que modelan sus figuras partiendo de la realidad. Por otro lado, muchos de esos textos fueron escritos apegados a la naturaleza…

El otro gran nodo del libro trata de la resistencia del mundo hacia la descripción exhaustiva…

Se podría decir que todo texto es una tentativa de leer algo que no está escrito y, a la vez, una interrogación acerca de la relación entre el mundo no escrito y el lenguaje. En este libro, al contrario que en

el anterior, el problema no fue para nada la escritura: Palomar se contenta con tener algo que mirar. Cada esfuerzo en este sentido es un esfuerzo por acceder al conocimiento que invariablemente termina en fracaso, porque el aspecto visual de las cosas es inagotable.

¿Siente que pertenece a una nueva école du regard?

De hecho, el libro sigue una línea de indagación (muy francesa) de estos temas: en primer lugar, Francis Ponge, con sus definiciones de objetos, su fidelidad, su comprensión minuciosísima de lo que significan los objetos. También Sartre con algunas descripciones de La náusea, una mirada fenomenológica que transforma lo cotidiano en algo extraño. Enseguida, Robbe-Grillet y su descripción de las características objetivas, casi geométricas, de las cosas; es sin duda el más riguroso. No se puede realmente ir más allá de lo que él hizo con la descripción de un tomate partido en cuatro…

¿Cómo se sitúa usted en esta tradición?

Trato de agotar el objeto mediante las palabras, sabiendo que entre las palabras y las cosas hay un vacío, sabiendo que las cosas no son solo cuerpos sólidos de distintas dimensiones, sino que portan en ellas un significado inmediato, con datos culturales. El observador que hay en mí está siempre presente, mirando e interrogándose. Si tuviera que situarme con relación a los tres ejemplos que cité antes, creo que me siento más cercano a Ponge.

Usted mencionó una línea de indagación francesa. ¿Hay algo equivalente en Italia?

Como usted sabe, existió Leonardo da Vinci… Creo que una práctica de ese tipo es más visible en los poetas. Tradicionalmente, el poeta miraba el paisaje para restituirlo según su estado de ánimo. Yo retomo esa modalidad situándola en una problemática diferente, la

del lenguaje y la palabra en general, pero también la del silencio. En Italia, en los últimos diez años, se han retomado las ideas de pensadores y escritores como Wittgenstein y Hofmannsthal quien, en su La carta a Lord Chandos, llegó a la conclusión de que el lenguaje ya no dice nada. En lo que me concierne, intento volver al discurso en el momento en que en París se afirma que solo hay discurso y, por otro lado, en la Viena fin de siècle, se dice que el mundo es inexpresable y el lenguaje no puede reflejarlo. Busco ejercitarme para afinar el lenguaje, para hacerlo más dúctil y se adhiera a la superficie de las cosas.

Para un escritor como usted, considerado «escritural», ¿no resulta un tanto paradójico una nueva exigencia ligada a la transformación del escenario cultural?

No, nunca me ha abandonado el deseo de regresar a las cosas, el mismo que me ha permitido superar los obstáculos. Debo confesar que no soy un observador por naturaleza. Cada descripción me cuesta un esfuerzo enorme. Por ejemplo, cuando voy a pasear al jardín botánico, no recuerdo nada cuando regreso a casa. Olvido todo y soy incapaz de recordar hasta los puntos más visibles. Estos textos me han servido como ejercicio para aprender. El deber de todo escritor es hacer cosas que vayan más allá de sus posibilidades. En Si una noche de invierno busqué escribir todas las novelas que yo no había escrito, y también novelas que otros escritores hubieran escrito. Ahora, en Palomar, mi objetivo es expresarme con capacidades que no tengo, empezando por los quesos franceses, de los que no sabía nada y tuve que descubrir. Porque, repito, cada descripción es simultáneamente la descripción del procedimiento necesario para apropiarse del conocimiento.

¿Procedimiento representado por su fascinación por el conocimiento astronómico?

A partir de la escritura de Las cosmicómicas y Tiempo cero tengo una gran pasión por la astronomía, aunque sea por la que leo en los libros. En este libro se habla de la relación de cualquier hombre

actual con las estrellas. Su relación con un mapa sideral, con el que se orienta penosamente.

¿Su nombre?

Es el nombre de un observatorio, porque el señor Palomar mira las cosas cercanas como si estuvieran a años luz de distancia; y las más lejanas, como si estuvieran junto a él.

Hay igualmente una extraña serie de animales, objetos de observación: tortugas, mirlos, lagartijas, jirafas y un gorila albino. También hay lugares: Roma, Barcelona, París, Kioto y México. ¿Cómo los eligió? ¿Tienen una función especial?

Es puro azar, nacieron de la casualidad de encuentros y experiencias que he tenido.

¿Es una autobiografía?

Sí, es una especie de autobiografía.

¿Por qué la implacable progresión ternaria en todo el libro?

En realidad, el orden del libro fue establecido a posteriori. Tuve que organizar el material y pensé en el orden más racional y simple. El orden es de tres porque tenía tres posibilidades de escritura, tres registros diferentes que establecían una progresión.

En la parte final escribí textos más teóricos porque sentí el deber de explicitar una filosofía del libro. Ahora pienso que hubiera podido prescindir de esa parte del libro, en tanto que toda la filosofía de Palomar está contenida en las descripciones. Puesto que el libro es también un libro sobre el silencio, tenía ganas de escribir una verdadera teoría del silencio…

¿El que separa las palabras de las cosas?

No lo veo de manera puramente negativa. Pensaba sobre todo en las cosas que son dichas en y por el silencio, lo que emerge a través del silencio. Como usted sabe, el silencio tiene razones que la palabra desconoce.

[139] «L’observatoire Calvino», entrevista de Patrick Mauriès, Libération, 22 de mayo de 1985, pp. 29-30.

47

Frecuentemente parto de una imagen

140

Italo Calvino recuerda un verso bellísimo del «Purgatorio»: «Poi piovve dentro l'alta fantasia…» La fantasía es, pues, un lugar donde llueve dentro, llueven imágenes del cielo. Para Dante, la inspiración artística viene de Dios, así como para los clásicos venía de las Musas.

Las Musas como guardianas de la memoria, hijas de la Memoria, la memoria colectiva. Las Musas representan el depósito de todo lo narrable, de todo lo decible. El don del poeta es saber llegar a ese repertorio potencial.

¿Y en su fantasía cómo, cuánto, qué llueve?

Llueven imágenes y palabras a la vez. Me baso en un proceso mixto. Con frecuencia llega con anterioridad a mi mente una imagen visual, y no verbal. Pero el momento decisivo es cuando me pongo a escribir. Entonces cambia la intención original, puede incluso transformarse completamente o terminar olvidada por completo. Otras veces resiste. Por ejemplo, ¿la imagen inicial era un hombre partido en dos? ¿Era un chico que trepa a un árbol y no vuelve a bajar? ¿Era una armadura vacía capaz de moverse por su fuerza de voluntad, sin ningún cuerpo que la sostenga? Trabajo con este tipo de imágenes. Hago todas las combinaciones posibles, y luego me pregunto qué podrá suceder…

En una entrevista de hace algunos años usted declaró: «Creo en la existencia del mundo». Usted no pone en duda eso que se define como

realidad. ¿La fantasía forma parte de la realidad o se contrapone a ella?

Nunca recuerdo lo que digo en entrevistas anteriores y cuando me citan por lo general siento la tentación de afirmar lo contrario. Si algo era verdad en el momento de decirlo, probablemente ya no lo sea después. Sin embargo, pienso que esa declaración es polémica con respecto a la que afirma que solo existe el lenguaje, o que solo podemos llegar al conocimiento mediante el lenguaje. En cambio, creo que existe también el mundo no lingüístico, de lo que no se puede decir, lo no escribible y que escribir es precisamente recorrer ese mundo no escrito y quizá no escribible. En ese sentido, el mundo está hecho también de imágenes, de pensamientos: es un mundo multiplicado por las propias imágenes, las propias transfiguraciones. De manera que flota sobre el mundo una suerte de nube, una esfera de fantasía, es decir, una atmósfera creada por nuestras imágenes del mundo. Necesitamos de estas imágenes para actuar y crecer, para operar y juzgar. En este sentido, creo en la realidad y en la fantasía, si la fantasía es el resultado del conjunto de las imágenes.

¿Qué es la sabiduría?

No es justo. Usted me había dicho que quería entrevistarme sobre la fantasía y ahora me pregunta sobre la sabiduría… Me sorprende con la guardia baja… Veamos… La sabiduría es la capacidad de discernir, de juzgar las cosas de la vida con bases adquiridas a través de la experiencia. La capacidad de aplicar en casos singulares lo que se ha aprendido en otros casos únicos, pero completamente diferentes. Es algo casi imposible que requiere simultáneamente de una capacidad extraordinaria de abstracción y apego al detalle.

¿La fantasía es totalmente ajena a la sabiduría?

Diría que la fantasía ciertamente tiene que ver con la sabiduría. Porque la fantasía implica imaginar con rapidez lo posible y lo imposible. Es tener en la cabeza una especie de máquina electrónica que hace todas las combinaciones posibles y elije las que convienen

a un fin, o que simplemente son las más interesantes, agradables o divertidas. También, al mismo tiempo, está basada en abstracciones y apego a los detalles.

¿Ve contradicciones entre fantasía y razón?

No. La fantasía puede saltar pasajes. La razón sin fantasía implica una gran pérdida de tiempo. Porque es necesario recordar todos los pasajes y todos los casos que al final son descartados.

¿Cuándo escribió su primer cuento?

De niño leía mucho el Corriere dei piccoli y antes de saber leer lo hojeaba y me contaba a mí mismo historias a través de las figuras. Hacía variantes de historias posibles. Creo que fue una escuela de la imaginación y de lógica de las imágenes. Porque se trata siempre de lógica, sobre todo en las fábulas, pues son un tipo de relato muy simple en el que todo tiene una función.

¿Cómo era el niño Calvino?

No demasiado despierto, no muy precoz, no muy dotado ni ágil.

¿La fantasía lo llevaba al aislamiento o a la comunicación?

Ah, al aislamiento total, sin duda. Un aislamiento que sigue hasta ahora. Es verdad hasta el punto de que es la primera vez que lo hablo con alguien.

¿Una fantasía muy fuerte lleva a los niños a la soledad?

Normalmente los niños no quieren diferenciarse mucho de los

demás. No me gustaba admitir que era diferente. En el fondo todos los niños son fantasiosos, así que una mayor fantasía hubiera podido hacerme parte del grupo… Pero es difícil hablar de nuestra infancia cuando ya somos adultos, sobre todo cuando ya tengo más de sesenta años. Pienso que no es posible contar las fantasías que se tienen de niño. No, creo que mi memoria no es fiable…

¿Cómo era su madre?

Era una mujer muy severa. También era muy dulce. Pero era una mujer muy severa… ¿Qué tiene que ver?

En este momento, Calvino me lanza una de sus raras miradas frontales. Lanza otra cuando le pregunto cuál de las tres mesas que se ven al fondo de la sala es la suya.

Las tres. Trabajo un poco ahí, otro poco allá.

El color que prevalece en la casa, decorada con estilo moderno, es el blanco. Resaltan algunas plantas verdes. Ya que el salón, además de estudio, es el ingreso de la casa, tanto la mujer del autor como su hija, una joven de veintitantos años, pasan de un lado a otro, responden el teléfono, abren la puerta. Pero él no se distrae con ellas, ni ellas con él. En torno a la fortaleza la ciudad está agitada y vivaz, ruidosa y vital.

¿Cree usted en hadas, brujas, elfos o gnomos?

¡Oh, qué bella pregunta! Hadas, elfos y gnomos son lo que en la física del Renacimiento se llamaban spiriti elementali, precisamente así, con l.[141] Creo en una sociedad con todos los seres vivientes, de las plantas y los objetos, de las piedras. Pienso que si yo tengo un alma, también la tienen los llamados objetos inanimados.

¿Le gusta jugar?

No, no juego a nada.

¿Quiere hacerlo ahora?

¿Jugar ahora? ¿A qué?

Le sugiero imágenes que le pueden interesar basándome en sus escritos. Usted me dice qué fantasías le vienen a la mente. Empezamos con el «esqueleto».

El esqueleto me parece absolutamente esencial. Es algo que llevamos en nosotros y es un símbolo universal. Está dotado de una alegría muy suya y de una funcionalidad limpia. Es una imagen alegre. Tiene su estilo, un gran estilo.

¿Prefiere lo delgado a lo grueso?

Ah, a veces pienso que en mi interior soy un hombre gordo. Ya casi no existen los gordos, en el sentido de que ya casi no se ven, aunque ciertamente aún hay. Hay gordos ocultos en cuerpos delgados. Me encanta la delgadez por su agilidad. Yo soy delgado, pero no soy ágil, así que daría igual que fuera gordo.

Regresemos a nuestro juego. Ahora le toca al «laberinto».

Es otro símbolo universal. Podemos encontrar un laberinto en cualquier lugar. No olvidemos que el laberinto es una máquina para salir, digamos que es una puerta un poco más complicada, es algo que se debe atravesar.

¿Adónde lleva esa puerta?

Una puerta lleva adentro o afuera. Los verdaderos laberintos nos ponen en posición de elegir qué es el adentro y qué es el afuera. Todo afuera puede ser transformado en un adentro, así como podemos considerar afuera todo lo que está adentro y decidir que nuestra celda es la única libertad posible.

Ahora, el «huevo».

Huevo. Es un diseño excelente, un contenedor universal, es algo que debería ser librado en el espacio porque no puede sostenerse de pie. Y es, a diferencia del laberinto y de la puerta, algo cuyo adentro y afuera están definitivamente opuestos y no puede haber intercambio posible. Lo que está adentro está adentro, y lo que está afuera está afuera. De nuevo tenemos el problema del afuera. Si el universo es un huevo, está rodeado de un no-universo. Y surge el problema de cuál es la parte de arriba y cuál la de abajo. A menos que se recurra a un porta-huevos o portauniverso.

¿Y la gallina tiene algún mérito?

Y bien, dije diseño y de inmediato usted pensó en un arquitecto milanés. En cambio, yo pensaba en la gallina y en todas las especies ovíparas, incluyendo la pareja macho-hembra. Porque también el macho hace su parte cuando contribuye a que el huevo sea un huevo.

Si una gitana le adivina el pasado y el futuro, ¿su reacción es de incredulidad o le daría crédito a la profecía?

No, no soy incrédulo. Pienso que se trata de un caso de velocidad mental: poder representar al mismo tiempo todo lo posible y excluir todo lo improbable. Solo con una gran velocidad estos casos pueden relacionarse con la fantasía. En general, los ejemplos de los fenómenos llamados paranormales pertenecen a un repertorio muy

conocido y previsible, y no me parece más estimulante que otros muchos aspectos de la infinidad de posibilidades que hay en las experiencias llamadas normales.

¿Piensa que la experiencia del escritor puede ser psíquica de algún modo?

No, no lo creo, no sé. Lo que es verdad es que se trata de una experiencia que tiene que ver con la multiplicidad. Encontrar la expresión adecuada implica manejar, en un vocabulario inmenso, un repertorio de usos. Se trata, como es habitual, de circunscribir las propias opciones. En este sentido no me siento un médium, porque escribo muy lentamente. La hipersensibilidad debería llevar a escribir con el menor esfuerzo posible. Yo, en cambio, trabajo como una bestia. Puedo decir que me gano el pan con el sudor de mi frente.

En sus novelas y escritos teóricos se percibe una posición constante de equilibrio entre fantasía y razón, como si el intento de marcar confines, de encerrar lo existente en el círculo de la escritura, estuviera amenazado constantemente por la intrusión de los fantástico.

Sí, me parece una bellísima metáfora del trabajo del escritor. Me reconozco totalmente. El estímulo para imaginar llega a través de las limitaciones que uno mismo se impone. Se establecen reglas de juego bajo las que se genera una cantidad enorme de combinaciones, se ejerce la propia libertad y, en cierto punto, se pueden incluso llegar a romper. Pero, si no hay reglas, no se pueden quebrantar. En la escritura literaria las normas siempre han sido un gran estímulo para la imaginación. En poesía la métrica es un estímulo para la escritura de un verso. Nadie puede afirmar que en el momento en que surgió el verso libre la poesía se volvió más imaginativa. Y, por otro lado, incluso el verso libre tiene una métrica implícita, sobreentendida.

Hay una parte de la vida que tiene un vínculo privilegiado con la fantasía: el amor…

En el amor hay una parte enorme de algo que los psicoanalistas llaman «el fantasma»: entre los amantes se interpone una o más imágenes incorpóreas. Me parece que fue Freud quien dijo que todo encuentro amoroso es el encuentro de al menos cuatro personas: la pareja y sus dos fantasmas. Estos fantasmas pueden ser similares al verdadero en algún grado; no creo que sea bueno si son completamente ajenos a la realidad. Digamos que el encuentro amoroso sucede en la realidad, acompañado de cien mil variantes posibles en la fantasía.

¿Los amores son «difíciles» como dice en el título de su libro?

Bah, todo es difícil y mucho es posible. Pero vea qué clase de frases me lleva a decir…

*

Política e imaginación.

«La imaginación al poder» fue un eslogan del 68 que no funcionó realmente. En el sentido de que aquellos que tenían en mente la idea del poder eran precisamente los más alejados de la imaginación. No hacían más que repetir mecanismos teóricos, alejados no solo de la realidad sino de una emoción colectiva real. La política, las decisiones que conllevan consecuencias inmediatas en la vida de la gente requieren, antes que nada, conocimientos, o sea, sería mejor: «El conocimiento al poder»… La imaginación no debe ser una coartada para no saber. Hay que lograr imaginar lo que sucede, cuáles serían las consecuencias de cada cambio de la realidad. Hay que conocer la sociedad en todos sus aspectos y discernir lo que se puede cambiar y lo que no se puede, lo que es necesario cambiar y lo que se debe conservar. Y conocer las

consecuencias de cada cambio, que pueden ser inmensas aunque el cambio sea mínimo. Naturalmente, esto requiere una parte de imaginación. Pero imaginación quiere decir también proyectarse lo peor y no únicamente perseguir el cumplimiento de los deseos.

El mundo, la guerra.

Creo que el mundo avanza sin ser capaz de anticiparse a nada. Con frecuencia los políticos ignoran hasta la mentalidad que permite conocer e imaginar el futuro. Pero no solo los políticos, también los industriales, los «técnicos», todos avanzan conforme las necesidades del momento. En los años del crecimiento económico crearon corrientes migratorias sin control que generaron ciudades invivibles y bárbaras, y luego no tuvieron ni idea de cómo manejar el exceso de mano de obra que surgió enseguida… No tenemos aún ni siquiera imágenes para pensar la gran transformación tecnológica que se está operando en el mundo. Se puede decir que en estos momentos no existe en el mundo la imaginación verdadera. Tal vez los estados militares más grandes están obligados a pensar continuamente en los posibles escenarios de guerra y hasta ahora ese tipo de imaginación nos ha salvado de la Tercera Guerra Mundial. Sin embargo, no sabemos a quién pertenece la imaginación que hizo surgir las guerras locales, absurdas como la que se da entre Irán e Irak o entre Vietnam y Camboya. Tampoco sabemos si hay alguien empeñado en imaginar algo en este ámbito.

El proceso creativo.

El problema de la imaginación para el escritor se plantea en esta disyuntiva: ¿existe una imaginación visual o una imaginación verbal? Yo en lo personal diría que me baso en un procedimiento mixto. Habitualmente lo que me viene a la mente en primer término es una imagen visual. Puede estar acompañada (o puede no estarlo) por partes o fragmentos de frases. Sin embargo, el momento verdaderamente decisivo es cuando me pongo a escribir y, conforme me vienen las palabras y las frases, cambian incluso la visión y la intención originales. Pueden transformarse por completo

y, por lo general, las imágenes son olvidadas y sustituidas por la imaginación que se pone en acto durante la escritura y queda inscrita en la página. A veces puede haber una imaginación conceptual que antecede tanto a la imaginación visual como a la verbal. Necesito inventar una imagen que me sirva para determinado fin (por ejemplo, para el entramado de un relato o en el proyecto de un cuento en el que quiero hacer determinadas cosas). Pero repito: habitualmente parto de una imagen. Antes me figuro, por ejemplo, un chico que trepa a un árbol y no vuelve a bajar, entonces me pregunto qué le podría suceder, invento toda una historia, reviso todas las posibilidades…

Las reglas en literatura. El Oulipo.

Hay más posibilidades de que se desencadene una fantasía mayúscula en una novela muy bien construida que en una prosa informal. Una de las imaginaciones más vertiginosas e irrefrenables de principios del siglo XX, Raymond Roussel, comenzaba a escribir sobre la base de reglas muy extrañas. Por ejemplo: empezar una novela con una frase y enseguida construir otra muy diferente, cambiando solo algunas letras, y finalizar la novela con esa frase reestructurada. En medio de estos dos puntos, principio y final, hacía que sucediera todo lo que le pasaba por la mente, teniendo muy presente la frase de la conclusión. En Francia un grupo fundado por Raymond Queneau, del que formábamos parte Georges Perec y yo, teorizó sobre la idea de que las reglas pueden estimular la imaginación. Una poética particular. El grupo se llama Obrador de literatura potencial, Oulipo (Ouvroir de littérature potentielle). Es un tipo de poética que se contrapone a la del surrealismo, que creía en la escritura automática, creía en el azar. Yo, en cambio, no le rindo culto al azar. Creo que no se saca nada bueno del azar.

El amor.

En toda relación hay dos aspectos muy necesarios: es preciso aceptar que la pareja es como es; al mismo tiempo, cada uno trata de hacer que cambie la otra persona, poco o mucho, y a su vez debe aceptar ser cambiado en los mismos términos. Estas dos necesidades, la de aceptar al otro como es y la de cambiar y ser

cambiado, determinan la historia de toda relación. Un escritor no escapa a este proceso. Un escritor, como cualquier otro ser humano, cambia con cada encuentro, amoroso o no amoroso, cada día, según la experiencia que tenga. Poco o mucho, pero cambia.

[140] «Io e la fantasia», entrevista de Sandra Petrignani, Il Messaggero, 13 de junio de 1985, p. 5; luego en S. Petrignani, Fantasia & fantástico, dialoghi con Argento, Calvino, Carpi, Clerici, Consolo, De Gregori, Dossena, Fo, Fracci, Giudici, Hack, Malerba, Manganelli e Volponi, Comunia, Milán, 1985, pp. 15-22. Las cinco respuestas finales, grabadas para la entrevista y no utilizadas, fueron publicadas en el primer aniversario de la muerte de Calvino, con el título «In principio è l'immagine», Il Messaggero, 19 de septiembre de 1986.

[141] Se refiere a la creencia renacentista de que los elementos de la naturaleza tienen espíritu. IC anota elementali con l, para diferenciarlos de la palabra italiana moderna elementari con r. (N. de la T.)

48

Los cuadernos de ejercicios

142

Italo Calvino, conocemos su vena histórica, su vena geográfica y su vena lingüística. Palomar parece inaugurar su vena filosófica.

Tengo dos livres de chevet: De rerum natura de Lucrecio y Metamorfosis de Ovidio. Quisiera que todo lo que escribo se refiriese a uno o a otro, o a ambos. Palomar está definitivamente en el lado de Lucrecio; mi sueño sería lograr un conocimiento de la naturaleza de las cosas que sea tan minucioso, en su propia sustancia, como para disolverse en el momento en que se capta. Durante años he intentado tomar nota de todo aquello que me parecía una experiencia de «conocimiento». El conocimiento debe empezar por la superficie. Tomar un objeto y describirlo. Cada uno de estos objetos plantea un problema de lectura, de traducción en palabras de un discurso que el objeto desarrolla fuera de cada lengua. Palomar es una tentativa de lectura de las cosas.

¿Su personaje tiene modelos?

Hay toda una tradición de personajes que dan voz a las reflexiones del autor. Paul Valéry tenía a monsieur Teste; Brecht las historias del señor Keuner. Incluso el Ulrich de Musil o el Barnabooth de Valery Larbaud entran en esta categoría, pero con mayor densidad novelesca. Quisiera citar también Plume de Michaux porque me gusta mucho, pero aquí apuntamos hacia otro tipo de invención. Yo naturalmente he pensado de inmediato en el monsieur Teste. Tengo una gran admiración por el Valéry pensador y ensayista. Sin embargo, el parentesco entre los dos personajes es superficial. Monsieur Teste es la mente en estado puro, en tanto que Palomar es

todas las cosas que mira.[143] Monsieur Teste cultiva todo en su propia mente; Palomar solo conoce la duda y la ironía. Todas sus iniciativas desembocan cada vez en un fracaso. Su sueño sería poder anularse a sí mismo en cuanto sujeto para ser un instrumento mediante el cual el mundo mira al mundo.

Da la impresión de que este señor Palomar es muy autobiográfico.

Sí, cada uno de los pequeños capítulos corresponde a una experiencia de la vida cotidiana. Es una suerte de diario íntimo que consigna solo eventos mínimos. Las observaciones de alguien que no tiene el temperamento del observador, pero se esfuerza igualmente en hacerlo. Como Palomar cuando mira las estrellas, yo tengo que hacer continuos esfuerzos para adquirir esa habilidad.

Y después viene la escritura…

Hay una lucha entre lo que se mira y el lenguaje que se emplea para expresar lo mirado. Una voluntad de agotar el objeto por medio del lenguaje. Y el objeto nunca es «objetivo», solo se aprovecha a través de las sensaciones y en los pensamientos que suscita. En este libro no hablo para nada de escritura. No se trata de que Palomar sea escritor. Es alguien que quiere leer el mundo, y que solo al final decide describirlo en una especie de autobiografía infinita y, obviamente, imposible.

Hay desesperación en esta manera de proceder.

La escritura será siempre un intento por alcanzar la infinita multiplicidad de la experiencia, a la que no se llegará nunca. Un poco como cuando se intenta escribir un sueño, y te percatas de que para escribir un sueño de unos cuantos segundos es necesario manchar páginas y páginas. Mi libro proporciona algunas muestras de estos relatos-descripciones que el señor Palomar no logra hacer. Se le puede considerar uno de mis «cuadernos de ejercicios»,

dedicado a la descripción, un género que ha caído en el desuso. Desde que Breton, en Nadja, sustituyó las descripciones por fotografías, se considera que se volvieron inútiles. Palomar quisiera rehabilitar las descripciones. Busco demostrar que en cada descripción hay un relato y que cada relato requiere una o más descripciones.

Hay en el señor Palomar una obstinación nada desdeñable, similar a la de otros personajes inventados por usted.

Es verdad. Mis personajes frecuentemente son obstinados, cuando no maniacos. Son personas que se proponen un objetivo muy simple y lo llevan a consecuencias extremas. O bien exploran todas las posibilidades desde cierto punto de partida. Palomar se obstina en leer textos no escritos, como el vuelo de los estorninos o la panza de una lagartija. Debido al hecho de que no lo vemos escribir, no puedo decir que esté obstinado en las descripciones. Soy yo el que hace esa tarea a través de sus pensamientos. Sin embargo, cuando vemos a Palomar merodeando con un cuaderno y un bolígrafo en una tienda de quesos, podemos concluir que tiene en mente un texto escrito. Precisamente como el autor que es su doble y que anota en un cuaderno los nombres de los quesos, y que se equivoca cada vez que transcribe los apuntes: en la página 76, en vez de «Chabicholi», obviamente se debería leer «Chabichou».[144]

Hay una voluntad pedagógica.

Pedagogía de la mirada y de la reflexión. El lector debe aprender a mirar y a nunca estar satisfecho con lo que miró. Tal vez por eso, precisamente en este sentido, mi trabajo se distancia de aquel de la école du regard de hace treinta años. En cambio, el aprendizaje en el que me reflejo es el de Le parti pris des choses de Francis Ponge, y de todo lo que ha seguido escribiendo.

En un breve texto que usted colocó antes del índice, advierte al lector

que su texto tiene una estructura rigurosa.

Comparado con mis últimos libros, Palomar tiene un esquema simplísimo. Una colección de relatos diminutos que tienen cierta coherencia temática y guardan también determinado orden. Aunque es cierto que, al articular mis libros, me obsesiono por el orden, por la simetría, incluso por las construcciones numerológicas. No por nada soy miembro del Oulipo. Para componer este libro partí de materiales acumulados durante años. Los primeros textos fueron publicados hace una década en el Corriere della Sera, sin embargo, la idea clara de cómo debía ser el libro definitivo me vino posteriormente, de manera que debí reescribir varios textos para adaptarlos al proyecto, un proyecto que al principio era vastísimo y que progresivamente se fue reduciendo. Al final me concentré en una estructura ternaria, que adquiere su autoridad de Dante. La Divina comedia está hecha de tres partes con treinta tres cantos cada una, y está compuesta en tercetos. Como todos los italianos, al menos los de mi edad, pasé tres años de liceo estudiando a Dante, y esto me marcó para toda la vida. Cuando decidí que el libro tendría una estructura de 3x3x3, descarté los textos que no se adaptaban al modelo, sin escribirlos de nuevo. Así pues, al final reelaboré el libro. La cuestión que me dio muchos dolores de cabeza fue encontrar una conclusión —o más de una— para las experiencias del señor Palomar. Ocurrió que precisamente al final escribí las páginas más negativas.

Más pesimistas que negativas, diría yo.

Al releer Las cosmicómicas y Tiempo cero me di cuenta de que hace veinte años tenía un optimismo cognitivo, por decirlo así. Eso no está en Palomar. Sin embargo, invariablemente aparece la autoironía, que es la condición primordial de la salvación. Y, como decía hace un momento, está también la obstinación. Continuamente el señor Palomar se parte la cabeza con cualquier cosa. Pero nada le impide seguir adelante.

¿Cómo se ha recibido el libro en Italia?

Ha habido reseñas interesantes de todo tipo, incluso una extraordinaria en forma de cómic. A algún crítico lo dejó demasiado «perplejo», mientras que ha gustado a los más jóvenes y a los «filósofos». En Italia durante los años setenta tomó fuerza una tendencia filosófica, en la estela de Wittgenstein y de Hofmannsthal, que se basa en el silencio, en la crisis, en lo negativo. Los años ochenta han sido el paso de un pensamiento negativo a uno «débil», que rechaza su propia autoridad. En ese contexto, el libro fue bastante apreciado. No está de más decir que no tengo ninguna profesión de fe filosófica.

Es sabido que la política ocupó un rol importante en su juventud y en sus primeras obras. En Palomar está ausente por completo.

Sin embargo, uno de los últimos capítulos, «El modelo de modelos», puede ser leído como una autobiografía política: al principio está la confianza en la posibilidad de sistematizar la sociedad del poder, después la conciencia de que todo esquema teórico aplicado a la sociedad se convierte en una jaula, en una prisión. Creo que no sería capaz de enunciar esto con palabras más claras: «Palomar, que espera siempre lo peor de los poderes y de los contrapoderes, ha terminado por persuadirse de que lo que cuenta en verdad es lo que sucede a pesar de ellos. Lo importante es la forma que va tomando la sociedad lenta y silenciosamente, anónimamente, a través de costumbres, formas de pensar y hacer, en su propia escala de valores. Si las cosas son así, el modelo de los modelos imaginado por Palomar deberá servir para obtener modelos transparentes, diáfanos, sutiles como telarañas; tal vez incluso para disolverlos, o mejor, para disolverse».

Palomar le da la espalda a la política, pero también a cierto modo de relatar el mundo en el que vive. En el texto titulado, «La panza de la lagartija», usted y su esposa dan la espalda a la televisión para mirar una lagartija que se da un banquete de insectos nocturnos.

Aquella también fue una historia de masacres como las que veíamos en la televisión. Pero no somos indiferentes a los problemas

mundiales, es más bien un intento de ver el mundo de otra manera, tratando de incluir en un discurso único el universo y nuestra realidad histórica.

También el nombre del señor Palomar es el fruto de una cuidadosa elección.

Mount Palomar, en California, es el observatorio astronómico más grande del mundo. Al principio pensé en un personaje que sobre todo sería un apasionado de las cuestiones cósmicas, pero poco a poco se fue alejando de la línea trazada por Las cosmicómicas. El proyecto de Las cosmicómicas (y de su continuación Tiempo cero) se inspiraba a la vez en Lucrecio y Ovidio. O si se prefiere, por un lado, en la Pequeña cosmogonía portátil, de Queneau (el De rerum natura de nuestro siglo) y, por el otro, en algunos repertorios etnográficos de mitos cosmogónicos primitivos. El procedimiento de Palomar es distinto, le falta la vertiente mítica de las Metamorfosis. Palomar interroga al mundo como un Lucrecio escéptico y desprovisto de cualquier sistema partiendo de datos elementales de su experiencia cotidiana. Por otro lado, este nuevo procedimiento no excluye al otro, en vista de que continúo escribiendo relatos cosmicómicos. Escribí dos el verano pasado, uno de ellos inspirado en una novísima teoría del inflactionary universe, y el segundo en el cual el universo habría surgido literalmente de la nada.[145]

¿Es normal para usted retornar a sus textos anteriores?

Siempre quise regresar a Las cosmicómicas. Cuando se presentó la ocasión de reeditarlas aproveché para escribir algunos textos nuevos. La actualidad científica no para de sugerirme nuevas aventuras del protagonista Qfwfq.

¿Y Palomar tendrá una continuación?

Nunca considero terminados mis libros de textos breves. Cada uno

representa un terreno de trabajo en el cual sigo escavando. Tal vez un día haga un Palomar 2. Respecto a los demás, tengo en alguna parte una carpeta rotulada CIUDADES INVISIBLES. Cuando tengo una idea la trabajo de inmediato, así que sucede que mis textos siguen viviendo y creciendo incluso después de haber sido publicados.

Con la publicación de Si una noche de invierno un viajero usted se ha convertido en un autor de fama internacional. ¿Qué fue lo que se movió alrededor de este libro?

En Estados Unidos mi nombre siempre aparece asociado a los autores «posmodernos». No sabría decir por qué, pero a fin de cuentas, ¿por qué no? En realidad, en Estados Unidos el verdadero interés por mis libros comenzó con Las ciudades invisibles. Este libro, que parece lejano al gusto americano, encontró sus primeros lectores entre los poetas y los arquitectos, en la universidad. Después su circulación ha crecido y no se detiene. La traducción americana de Palomar saldrá en otoño, pero es imposible anticipar la reacción de los lectores americanos ante un libro tan insólito. Si una noche de invierno un viajero fue una apología de la novela, Palomar es lo contrario: el descubrimiento del relato donde no lo hay. Es un libro que debe colocarse en el mismo estante de Las ciudades invisibles.

Por otro lado, en lo formal, se parecen.

Nunca he sido un escritor de largo aliento. Probablemente soy un poeta frustrado. Mi modelo ha sido siempre la concisión de la poesía, la densidad de sentido concentrada en unas cuantas líneas. Escribo siempre con esfuerzo, no tengo facilidad de escritura. Mis páginas están llenas de supresiones y enmiendas.

Imagino que esto implica serios problemas para sus traductores, más incluso porque usted conoce a la perfección el francés, el español y el

inglés.

En estas tres lenguas me comunico con mis traductores. Recientemente he comenzado a hacerlo en alemán, un idioma que conozco poco y ahora me arrepiento de no haberlo aprendido mejor. Es un trabajo que enriquece mucho, y en el que la intervención del autor es decisiva. El trabajo del autor con el traductor consiste en forzar la lengua, en hacerla decir algo que el lenguaje ordinario no dice. Esto es lo que el traductor debe lograr. Frecuentemente la traducción ofrece una imagen muy débil del trabajo de los autores. Se pueden extraer dos conclusiones: o leer solo en la lengua original o esforzarse por traducir dando algo más que un informe literal. Traducir es la mejor manera de leer un libro, para entender todo lo que el autor quiso hacer. Mi experiencia de redactor editorial me autoriza a decir que la revisión de una traducción es la forma más eficaz de leer un texto y discutirlo.

¿Ha tenido alguna vez la idea de autotraducirse?

No, no sabría hacerlo. Terminaría por empobrecer mi pensamiento. Mis traducciones serían peores que las de un buen traductor. Lo que cuenta es la relación neurótica con la lengua, y yo solo puedo tenerla con el italiano.

¿Le ha sucedido escribir directamente en alguna lengua extranjera?

Sí, pero solo artículos. Por ejemplo, he respondido en francés a la encuesta de Libération, «Porquoi écrivez vous?».[146] Ahora mismo preparo directamente en inglés una serie de conferencias para Estados Unidos. Pero no me sentiría cómodo al escribir mis libros en una lengua diferente a la mía. Para colmo, tengo dificultad de palabra y me expreso mal en todas las lenguas. Tartamudeo incluso en mi lengua materna: para mí, escribir significa sobre todo balbucear, suprimir, proceder a tientas. Es una batalla con la lengua, en la que debo conocer a la perfección el potencial de las fuerzas enemigas, captarlo de un solo vistazo, y esto solo soy capaz de hacerlo en italiano.

[142] «Italo Calvino: Cahiers d'exercice», entrevista de Paul Fournel, Le Magazine Littéraire, 220, junio de 1985, pp. 84-89.

[143] IC había utilizado palabras casi idénticas en la entrevista de Lietta Tornabuoni: «Desde el principio pensé en el señor Teste de Valéry, pero este es puramente mental, mientras que Palomar refleja solamente los estímulos de experiencias concretas».

[144] «Il museo dei formaggi», en Palomar, Einaudi, Torino 1983. Este error se repite en todas las ediciones y reimpresiones sucesivas.

[145] «Il niente e il poco», La Repubblica, 2-3 septiembre de 1984, pp. 18-19; después en Tutte le cosmicomiche, selección de Claudio Milanini, Milán, Mondadori, 1987, pp. 363-71.

[146] «Porquoi ècrivez vous? 400 écrivains répondent», selección de Marianne Alphant, Libération, número hors serie, (22) marzo de 1985, p. 883; posteriormente, con el título «Perchè escrivete?», en Saggi, pp. 1861-64.

49

La literatura italiana me va muy bien

147

¿Qué autores tuvieron mayor peso en tu formación de escritor? ¿Hay algún elemento, algo que unifique tus lecturas más auténticas?

Debería señalar algunos libros leídos en mi adolescencia que posteriormente influyeron en lo que he escrito. Mencionaré en primer lugar Las confesiones de un italiano, de Ippolito Nievo, la única novela italiana del siglo XIX dotada de fascinación novelística equiparable a lo que tan abundantemente se podía hallar en la literatura extranjera. Un episodio de mi primera novela El sendero de los nidos de araña se inspira en el encuentro entre Carlino y Spaccafumo. En El vizconde demediado se evoca una vaga atmósfera de Castello di Fratta. Y El barón rampante imita la novela de Nievo narrando el arco de una vida que cubre el mismo periodo histórico entre los siglos XVIII y XIX, con ambientes sociales similares, además de que el personaje femenino tiene como modelo a la Pisana.

Cuando comencé a escribir era un joven con pocas lecturas. Intentar la reconstrucción de una biblioteca «genética» significa remontarse rápidamente a los libros de la infancia: creo que la lista debe comenzar con Pinocho, al que siempre consideré un modelo de narración porque cada motivo se presenta y retorna con ritmo y limpidez ejemplares; cada episodio tiene una función y una necesidad en el esquema general de la peripecia; cada personaje tiene una presencia visual y un lenguaje inconfundible. Si se intenta rastrear una continuidad en mi primera formación —digamos entre los seis y los veintitrés años— aparece una que va desde Pinocho hasta América de Kafka, otro libro decisivo de mi vida que he considerado siempre como «la novela» por excelencia de la

literatura mundial del siglo XX, y probablemente no solo de este siglo.[148] El elemento unificador podría definirse así: aventura y soledad de un individuo extraviado en la vastedad del mundo, que se orienta hacia una iniciación y una autoconstrucción interior.

Sin embargo, son muchos los elementos que contribuyen a constituir un mundo poético: se pueden rastrear las fuentes precisas de cada uno de ellos en alguna de las lecturas juveniles. Recientemente, releyendo la escena de la caza en La leyenda de san Julián el hospitalario, he revivido con toda certeza el momento en el que se formó en mí ese gusto gótico-animalista que brota en un relato como «Por último, el cuervo» y en otros de esa época, incluso posteriores.

En el camino creativo trazado por tus obras no se observa nunca una repetición, lo cual es un dato muy positivo. Desde este punto de vista, ¿en la historia de tu práctica narrativa privilegias un proceso de desarrollo coherente, una conexión?, ¿o, más precisamente, los cambios de ruta se deben al hecho de haber alcanzado lo que para ti era esencial y adecuado en cada fase de la misma? O bien, tercera hipótesis, ¿eres de aquellos que piensan haber escrito un solo libro durante toda su vida?

Me inclinaría por la segunda hipótesis: cambio de ruta para decir algo que con el planteamiento precedente no hubiera logrado decir. Esto no significa que considere agotada la línea de investigación anterior; puede suceder que durante años siga proyectando otros textos para añadir a los ya escritos. En efecto, no considero concluida una operación hasta no haberle dado un sentido y una estructura que puedan considerarse definitivos.

Casi todo lo que escribo se enmarca idealmente en «macrotextos», procedimiento que tú, Maria Corti, estudiaste en las historias de Marcovaldo. Habría podido continuar la suite de Marcovaldo, aunque la considerara «cerrada», aplicando ese mecanismo narrativo a las transformaciones tecnológico-sociales de la ciudad en los años siguientes, pero, como tú has observado, al poco tiempo se pierde la espontaneidad de un determinado tipo de escritura. Así he empezado muchas series que luego dejé atrás.

La especulación inmobiliaria, La jornada de un escrutador y una tercera novela de la que solo escribí unas páginas, Qué espanto, el verano,

fueron concebidas conjuntamente hacia 1955 como un tríptico que iba a llevar el título Crónicas de los años cincuenta, basado en la reacción de los intelectuales ante lo negativo de la realidad. Sin embargo, cuando logré concluir La jornada de un escrutador, había pasado ya demasiado tiempo, habíamos entrado ya en los años sesenta y sentía la necesidad de buscar formas nuevas, de manera que aquella serie quedó incompleta.

Mientras tanto, escribí también La nube de smog, relato que en aquel entonces consideré muy diferente porque estaba escrito con una clave distinta de transfiguración de la experiencia, aunque sin duda hubiera podido perfectamente ser el tercer componente del tríptico proyectado. En cambio, encontró su lugar como pendant de La hormiga argentina, escrita diez años atrás, y formaron un díptico justificado por afinidades estructurales y conceptuales.

El lenguaje de un artista, señaló Montale, es un «lenguaje con historicidad, una relación. Adquiere valor en la medida en que se opone o se diferencia de otros lenguajes». ¿Qué podrías decir de la identidad de tu lenguaje desde este punto de vista?

Esa pregunta deberían hacerla a los críticos como tú. Puedo decir que busco oponerme a la pereza mental presente en algunos colegas novelistas que usan un lenguaje bastante previsible e insípido. Creo que la prosa requiere la utilización de todos los recursos verbales que se poseen, igual que en la poesía: rapidez y precisión para elegir los vocablos, economía, riqueza de significados e inventiva para distribuirlos. Estrategia, ímpetu, movilidad y tensión en la frase, agilidad y ductilidad para moverse de un registro a otro, de un ritmo a otro. Por ejemplo, los autores que usan adjetivos demasiado obvios e inútiles, o que se concentran solamente en un efecto forzado que de otra forma nunca lograrían. En algunos casos pueden ser considerados ingenuos y en otros deshonestos, en cualquier caso, son personas en las que nunca se puede confiar.

Dicho esto, agregaré que tampoco estoy de acuerdo en que se cargue la frase con demasiadas intenciones, guiños, remilgos, coloraturas, veladuras, mezclas o piruetas. En cambio, estoy de acuerdo con que siempre se aspire al máximo resultado, aunque

también hay que cuidar de que tal resultado se obtenga, si no con los mínimos medios, por lo menos sin recurrir a medios desproporcionados para la escala del objetivo que se quiere alcanzar.

En la época en que comencé a plantearme el problema de cómo escribir, a principios de los años cuarenta, había una idea de moral que debía dar forma al estilo. A través de la distancia que nos separa, posiblemente esta idea sea lo que me ha quedado de aquel clima de la literatura italiana de entonces. Si debo definir con un ejemplo mi ideal de escritura, tengo a la mano un libro que se publicó hace poco (1984) pero que recoge páginas escritas en los años cuarenta: Il labirinto, de Giorgio Caproni. Cito el inicio de un párrafo de la página 17:

«Acampamos a cielo abierto en el cerro pelado de Grammondo. Y aunque el cielo se hubiera enlutado y desde el oeste soplara impetuoso un aire cargado de agua nada cortés, el placer de dar respiro a los pies, todavía mórbidos y, por tanto, escaldados por aquella primera marcha forzada, me impedía satisfacer mi deseo, grandísimo, de montar la tienda y de tumbarme debajo inmediatamente. Sin embargo, todavía quedaba un desatinado que, a pesar del cansancio, aún tenía fuerzas para hacerse gratuitamente el gracioso, poniéndose muy a la vista en la cresta del monte, justo enfrente de los franceses, en lugar de quedarse con los demás unos metros más abajo, a cubierto. No era valor; era inconsciencia. Y cuando un oficial le gritó lo que se merecía, previendo el peligro a que se exponía, comprendí, o mejor, sentí que realmente se había puesto en la línea de fuego y que el disparo habría sido cuestión de tiempo, tal vez de minutos».[149]

Ahora, dos preguntas similares, reunidas en una. ¿El proceso creativo de tus textos pasa por muchas fases de reelaboración? Se diría que concedes gran importancia a los «mundos posibles» de la invención y, por tanto, a la relación entre lo que eliges, es decir, entre lo que verificas en el texto y lo que necesariamente excluyes pero que no olvidas, ¿quieres decir algo a este respecto?

Suelo llevar una idea en la cabeza durante años antes de decidirme

a darle forma en el papel y muchas veces, en la espera, la dejo morir. De todos modos, la idea muere incluso cuando decido ponerme a escribirla: a partir de ese momento solo existirán las tentativas de realizarla, las aproximaciones, la batalla con mis medios expresivos. Invariablemente requiero de un gran esfuerzo de voluntad para empezar a escribir algo, porque sé que me aguarda la fatiga, la insatisfacción de intentarlo una y otra vez, de corregir, de reescribir. También la espontaneidad tiene sus momentos: a veces se presenta al principio (y entonces no suele durar mucho), otras veces como impulso que se toma al avanzar, o bien, como vuelo final. ¿Acaso la espontaneidad es un valor? Claro que lo es para quien escribe porque permite trabajar con menos esfuerzo sin entrar en crisis a cada minuto; pero no es un hecho que la obra se beneficie. Lo importante es la espontaneidad que la obra transmite como impresión, pero no es seguro que se logre ese resultado usando la espontaneidad como medio; en muchos casos solo la elaboración paciente permite llegar a la solución más satisfactoria y aparentemente «espontánea». Todo texto tiene una historia propia, un método particular. Hay libros que nacen por exclusión: previamente se acumula una masa de material, es decir, páginas escritas; enseguida se hace una selección y poco a poco nos damos cuenta de lo que puede entrar en el diseño, en el programa, y lo que le es ajeno. Palomar es el resultado de muchas fases de un trabajo de este tipo, en el que «quitar» tuvo más importancia que «agregar».

¿Los ambientes naturales y culturales en los que has vivido, Turín, Roma y París, han sido hospitalarios, estimulantes, o en alguno de ellos has protegido más tu soledad?

La ciudad que he sentido mía, más que cualquier otra, es Nueva York. Incluso una vez, imitando a Stendhal, escribí que quería que en mi tumba se escribiera «neoyorquino». Eso fue en 1960. No he cambiado de idea, aunque de entonces acá haya vivido la mayor parte del tiempo en París, ciudad de la que no me separo más que durante breves periodos y donde, tal vez, si pudiera elegir, moriré. Pero cada vez que voy a Nueva York la encuentro más bella y más cercana a la forma de ciudad ideal. Será porque es una ciudad geométrica, cristalina, sin pasado, sin profundidad, aparentemente

sin secretos. Por eso es la ciudad que menos me atemoriza, la ciudad que me puede dar la ilusión de apoderarme de ella con la mente, de pensarla toda entera en el mismo instante. Pero, dicho esto, ¿cuánto de Nueva York se ve en las historias que he escrito? Poquísimo. Tal vez solo en un par de relatos de Tiempo cero o similares, en alguna página aquí y allá. (Ahora busco en El castillo de los destinos cruzados: página 80.) ¿Y París? Seguro que no encontraría mucho más. El hecho es que la mayoría de mis relatos no se sitúan en ningún lugar reconocible. Quizá por eso me cuesta cierto esfuerzo responder a esta pregunta. Para mí los procesos de la imaginación siguen itinerarios que no siempre coinciden con los de la vida.

Como ambiente natural, lo que no se puede rechazar ni ocultar es el paisaje natal y familiar. San Remo sigue apareciendo en mis libros en los más variados escorzos y perspectivas, sobre todo visto desde arriba. Está presente en muchas de Las ciudades invisibles. Naturalmente hablo de San Remo como era hasta hace treinta o treinta y cinco años y, sobre todo, de cómo era hace cincuenta o sesenta años, cuando era niño. Toda búsqueda no puede surgir más que de ese núcleo a partir del cual se desarrollan la imaginación, la psicología, el lenguaje. Esta persistencia es tan fuerte en mí como lo fue en mi juventud el impulso centrípeto, que pronto se reveló sin retorno, porque los lugares, rápidamente, habían dejado de existir.

En la posguerra no veía la hora de contraponer un escenario de gran ciudad a la fijeza de aquel escenario ancestral del que no me había separado. Después de oscilar entre Milán y Turín, acabé por encontrar un empleo en Turín y también hallé cierto número de razones (que ahora me costaría trabajo desenterrar) para justificar mi estancia como una elección cultural. ¿Trataba entonces de situarme respecto a la oposición Milán-Turín? Probablemente sí, aun con una marcada tendencia a enlazar los dos términos. De hecho, todos los años en que viví de manera más o menos estable en Turín (y no son pocos, unos quince) intentaba en lo posible vivir las dos ciudades como si fueran una sola, separadas no tanto por los ciento veintisiete kilómetros de autopista, sino por la incompatibilidad de la planta cuadrangular de una y de la circular de la otra, lo cual crea dificultades psicotopológicas a quien pretenda habitar ambas a la vez. Al inicio de la posguerra, el fervor

general de productividad cultural que tomaba aspectos distintos en la eufórica y extrovertida Milán, junto a la metódica y circunspecta Turín, desplazaba al norte el polo magnético de la literatura italiana, lo cual era una novedad con respecto a la geografía literaria de entreguerras, que había tenido como capital incuestionable a Florencia. Pero incluso entonces definir una línea «nordista», en oposición a la precedente «florentina», habría significado forzar las cosas por el simple hecho de que los protagonistas de una y otra habían sido (en momentos distintos, pero sin discontinuidad) las mismas personas.

Habría sido igualmente difícil, tiempo después, cuando Roma se convirtió en el centro residencial de un gran número de escritores, de todas las procedencias y tendencias. Difícil encontrar un denominador común para definir una «línea romana» y oponerla a cualquier otra. En resumen, me parece que el mapa de la literatura italiana actual es completamente independiente del mapa geográfico, y dejo abierta la cuestión de si es algo positivo o negativo. En lo que a mí se refiere, solo estoy bien cuando no tengo que preguntarme: «¿por qué estoy aquí?», problema inexistente en las ciudades que tienen un tejido cultural rico y complejo, una bibliografía tan vasta como para desalentar a quien sintiese la tentación de escribir sobre ellas. Por ejemplo, desde hace dos siglos en Roma viven escritores de todas las partes del mundo que no tienen ninguna razón particular para estar en ahí y no en cualquier otro lugar; algunos para convertirse en exploradores curiosos y ser seducidos por el espíritu de la ciudad (Gógol más que ninguno); otros para aprovechar las ventajas de sentirse extranjero.

A diferencia de otros escritores, la actividad creativa nunca te impidió hacer una reflexión teórica paralela, metanarrativa y metapoética. Si queremos poner un ejemplo, bastaría el reciente texto «Comme j'ai écrit un de mes livres», publicado en las Actes Sémiotiques. Documents, VI, 51, 1984 (Groupe de recherches sémio-linguistiques de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales). Lo confirmarían las fuertes sugerencias que semiólogos y teóricos de la literatura han recibido de manera constante de tu obra en la que, sin embargo, tal operación no se configura como programática. ¿Cómo explicas tú esta especie de

simbiosis luminosa?

Es bastante natural que las ideas en circulación me hayan influido, a veces puntualmente, a veces con retraso. Lo importante habría sido pensar por adelantado algo que luego haya servido también a los demás. El haberme ocupado de cuentos populares cuando nadie se interesaba por sus misteriosos mecanismos me hizo receptivo, unos diez años más tarde, a las problemáticas estructuralistas una vez que se impusieron de modo generalizado. Pero no creo tener una auténtica vocación teórica. La diversión de experimentar un método de pensamiento como un gadget que plantea reglas exigentes y complicadas puede coexistir con un agnosticismo y un empirismo de fondo; creo que el pensamiento de los poetas y de los artistas funciona siempre de este modo. Otra cosa es invertir en una teoría o en una metodología (así como en una filosofía o en una ideología) las propias expectativas de alcanzar una verdad. Yo siempre he admirado y amado el rigor de la filosofía y de la ciencia, pero siempre un poco a la distancia.

¿Cómo te sientes en la literatura italiana de hoy? ¿Vislumbras en esta época algo que vaya más allá del puro ornamento? Además, ¿te parece que tiene pertinencia la cuestión del «sentido de la literatura» planteada por más de una revista en la actualidad?

Para definir el estado de la literatura italiana hoy —y replantear la historia literaria del siglo desde esta perspectiva— hay que considerar varias cuestiones que eran verdad hace cuarenta años, durante la época de mi aprendizaje, y que se han hecho evidentes ahora; es decir, que han sido verdades permanentes. A saber: a) predominio de la poesía en verso como portadora de valores que tanto los prosistas como los narradores persiguen con medios diversos, pero con fines comunes; b) en la narrativa, predominio del «relato» y de otros tipos de escritura de invención, más que de la novela, cuyos logros son raros y excepcionales; c) los irregulares, los excéntricos, los atípicos acaban revelándose como las figuras más representativas de su tiempo.

Tomando nota de lo anterior y reconsiderando el conjunto de lo que, para bien o para mal, he hecho, dicho y pensado, debo

concluir diciendo que la literatura italiana me va muy bien y que no podría imaginarme más que en su contexto.

[147] «Italo Calvino», entrevista de Maria Corti, Autografo, II, 6 de octubre de 1985, pp. 47-53; recogida en Ermitaño en París y en Saggi, pp. 2920-20. Es la última entrevista, una de las más reflexivas y «escritas». IC completó su redacción en su casa de Roccamare, unas semanas antes de morir a causa de un derrame cerebral. La envió a Maria Corti el 29 de julio de 1985 junto con la siguiente nota: «Querida Maria | no creas que me había olvidado de la entrevista. Era un trabajo que me reservaba para terminarlo durante mi estancia en esta residencia de vacaciones. En Navidad ya había escrito gran parte. Ahora la he retomado y concluido. Te la mando aun cuando pienso, y espero, que estás también de vacaciones, para que la encuentres a tu regreso. Respondí a las 7 preguntas, buscando dar respuestas lo más novedosas posible. | Creo que nos veremos en Estados Unidos en otoño. Te deseo un buen verano. | Tu Italo Calvino».

[148] Como se puede apreciar en las cartas a Roberto Cerati y a Ernesto Ferrero del 6 de abril y del 7 de julio de 1985 (Lettere, pp. 1532-33, y 1535), IC se había comprometido a escribir una introducción a El desaparecido (América), de Kafka, para febrero de 1986.

[149] El inicio de capítulo citado por IC corresponde al relato «Giorni aperti».